

إعداد المحل



تأليف
قسطنطين ستانيسلافسكى

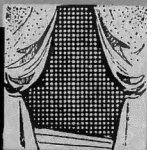


الدكتور محمد زكى العشماوى
محمود مرسى أحمد

ترجمه:



راجعته: دريى فشبّه



اهداءات ٢٠٠٢

أحد/ محمد طه الحاجري

الاستاذية

إِلْف كَلْب

إِعْدَادُ الْهَمَلِ

إِسْتَوْفَ إِذْ هُوَ الْهَمَلُ وَالْهَمَلُ
مِنْ أَلْفِ الْهَمَلِ وَالْهَمَلُ

تصحب هذه السلسلة بمعاونة
المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
والعلوم الاجتماعية

إعداد المحل

تأليف
قسططين ستانيسلافسكى

الدكتور محمد زكى العشماوى
محمود مرسى أحمد
ترجمه:

راجعه: دريغى فسيبة

هذه ترجمة كتاب :

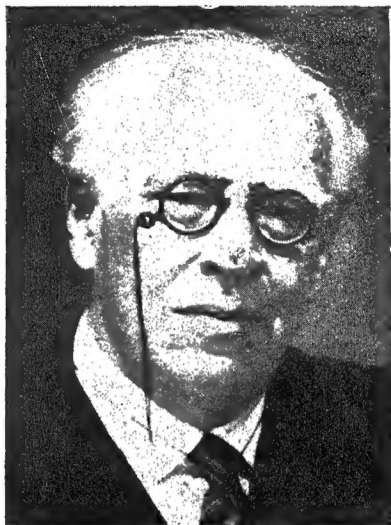
AN ACTOR PREPARES .

تأليف

STANISLAVISKY

مؤلف هذا الكتاب

- كونستانتين ستانيسلافسكى
- ولد في موسكو سنة ١٨٦٣
- كان أبوه واجنده من كبار التجار واصحاب الاعمال في روسيا
- كانت جدته ممثلة فرنسية طاهرة الذكر احبها والده وتزوجها
- تلقى تعليمها خاصا هو واخوته ثم درس المسرح والتمثيل في فرنسا
- بنى له أبوه مسرحا خاصا في سرايه
- كان يخرج ويمثل في هذا المسرح هو واخوته واخواته
- عاد الى موسكو من دراسته في باريس سنة ١٨٨٨
- ألف فرقته المسرحية منه ومن اخوته وبعض اصناف الممثلين المحترفين
- اقتنع في العهد الاخير من القرن التاسع عشر بخطط طرق التمثيل الرائجة
- فكر في وجوب وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق غير المفتعل
- أنفق أكثر من ثلاثة ملايين روبل على تجاربه وفرقه وستوديوهاته
- أنشأ هو وزميله دنيتشكو مسرح الفن بموسكو سنة ١٨٩٨ وهو
- أرقى مسارح العالم الفنية بلا استثناء
- طاف بفرقة مسرح الفن اطراف أوروبا وأمريكا فبهر الجماهير هناك
- كان ينفذ مثل المخرج الانجليزى جوردون كريبج تنفيذنا عمليا
- تأثرت بتعاليمه جميع الفرق المسرحية في العالم كله
- ظل مديرا لمسرح الفن ولاستوديو اوبرا موسكو حتى توفى سنة ١٩٣٨
- أشهر كتبه كلها : حياتى في الفن - وقد ترجمناه - ثم اعداد الممثل



قسطنطين سنانسلافسكى

مقدمة الترجمة

عندما كان كونستانتين ستانيسلافسكى يكتب كتابه الكبير « حياى قى ، الفن » كان لا يترك مناسبة يمرض فيها بالحديث عن الطريقة المثلى لتعليم الممثل . كيف يجيد فنه ويتمكن منه ، إلا فضل لإرجاء تفصيل هذا الحديث إلى كتابه هذا : « إعداد الممثل » الذى لم يكن قد كتبه بعد والذى فكر نهائيا فى كتابته . وهو يزور فنلندة سنة ١٩٠٦ ؛ وذلك حينما جلس فوق إحدى الربوات المشرفة على مياه الخليج ، وراج يفكر فى ماضيه فى التمثيل بعد تلك الفترة . الحالكه ، التى مز بها مسرح الفن بموسكو بعد وفاة تشيكوف ، وبعد سقوط مبرحيات ميترلك العظيم التى قام بإخراجها ستانيسلافسكى نفسه ، وبدأن خيل إليه أنه لم يبلغ ما كانت تترقى إليه نفسه من السمو والارتفاع إلى ذروة الفن الصحيح الصادق بما يصفه لنا فيقول :

« . . . كل ذلك كان يقيمنى ويقطنى . . . بل كان ينزع منى ثقى بنفسى ويعطرح بها فى بيده القنوط ، ويجعلنى أبدو فى عيني شخصا متخسبا ولا حياة فيه لقد جعلت أشعلع بفكرى فوق تلك الربوة المشرفة على البحر ، أهم بفكرى فى ماضى الفن جميعه . لقد كنت أعجب أين غاص غراى بطلق المعجرات فى عالم الفن . . . وكيف . . . وأين أستطيع أن أكتشف الكهف الذى اختبأ فيه فننى فلا يريد أن يرى وجهى »

« لقد جعلت أستعرض ماضى خطوة بخطوة ، فتبينت رويدا رويدا أن المحتويات الداخلية التى كنت أضعها فى النور فى المدارج الأولى من خلقه . ثم المحتويات الداخلية التى كانت تتولد فى روحى بمضى الزمن بعد ذلك كانت تختلف فى الحالين اختلافا شديدا ، بل اختلافا هو أبعد مما بين السماء والأرض لقد كان كل شيء فى الحالة الأولى يصدر عن صدق داخل ، أعنى عن إحساس داخلى صادق ، إحساس جميل مشير أما الآن فكل ماتبقى من هذا الإحساس

الصادق العميق فهو فوقته الخالية التي لفتحتها الريح .. جمجمته العارية ذات
العينين المثقوبتين والأنف الطائر ... الرقات والرماد .. تراب البلى العالق
بنوافذ الروح ...

« لقد نسيت الآن الإحساس بالصدق .. ذلك الإحساس الذي هو
العنصر الأساسى .. بل الموقظ .. بل المحرك ، بل الرافعة التي ترفع حياة
الدور ، وتبعد عنه الافتعال والمظاهر الآلية والصيغة المصطنعة
والحركات المتكلفة ...

« فياترى ماذا كان في وسعى أن أفعل ، وكيف كان يجب أن أنفذ أدوارى
من العطب الذى مسنها وشوه جمالها ، والتخبر الروحى الذى طرأ عليها
واستبداد العادة الظلمة التي جعلت تمثلي شعوة آلية بعيدة عن الصدق القد
كانت تواجهني حاجة ماسة إلى مكياج روحى قبل كل حفلة ، لأن المكياج
المادى وحده لم يكن شيئاً مذكوراً إلى جانب هذا المكياج المادى المفقود
وكان لابد لخلق هذا المكياج من معرفة السبيل إلى دخول الهيكل الذى لا يمكن
في غير جوه الروحى بممارسة عملية الخلق .

« ... وفى أثناء قيامي بتمثيل أحد الأدوار التي مثلتها مراراً وتكراراً
من قبل حدث فجأة ولغير سبب واضح أن أدركت المعنى الداخلى للصدق ،
هذا المعنى الذى كنت أعرفه منذ زمن طويل ، والذى مؤداه أن القدرة على
الخلق فوق خشية المسرح تتطلب — أول ما تتطلب — ظرفاً خاصاً سوف
أسميه : الجو أو المزاج الخلاق . وقد بحثت له عن اسم آخر خير من هذا
الاسم فلم أجده ، ولقد كنت أعرف هذا بالطبع قبل ذلك ؛ ولكنى ، لم أكن
أعرفه إلا معرفة ذهنية فقط ، أما منذ هذه الليلة فقد دخلت هذه الحقيقة
في كيانى كله وأخسنت أدركه لا بروحى فقط ، ولكن بجسدى أيضاً .
والإدراك عند الممثل ليس معناه أن يدرك بعقله الحسب ، ولكن معناه أن
يحس .. أن يشعر ، ويشعر بجسمه كله .. ولهذا السبب يمكننى أن أقول :
إننى أدركت في هذه الليلة لأول مرة بعد غياب طويل ، حقيقة كنت أعرفها

من عهد بعيد . ولقد فهمت أن هذا الجو أو هذا المزاج يأتي للممثل العبقري طائفا مختارا ، ومن تلقاء نفسه ، وهو واقف على خشبة المسرح . ويأتي إليه في جميع كماله وفي كل خصوصيته . أماذوو المواهب القليلة .. وبالأحرى قراء المواهب ، فلا يتيسر لهم إلا في النادر ...

« ... وإلى لأسائل نفسى : أليس ثمة وسائل فنية مصطلح عليها لخلق هذا المزاج الخلاق ، حتى يمكن للإلهام أن يظهر بصورة أكثر مما تعود أن يتنزل به ؟ »



ومن هذه المقتطفات الطويلة يرى القارىء أن المقدمة الحقيقية لهذه الترجمة لكتاب «إعداد الممثل» هي كتاب المؤلف نفسه : حياتى فى الفن . وكتاب «إعداد الممثل» هو أول كتاب عملى فى تسميته بحق : «كتاب نحو التمثيل» أو قواعد ودروس التى لا يمكن أن يتمكن أى ممثل من فنه المسرحى إلا إذا وعاهها ، وحرص على دراستها دراسة عميقة تطبيقية مستوفاة . وأهم ما يهدف إليه الكتاب هو ما جاء فى ثانيا المقتطفات السابقة من كتاب حياتى فى الفن .. هو الإحساس بالصدق والممثل يؤدى دوره . ثم العمل على توفير المزاج أو الجو الخلاق فى أثناء التمثيل .. وذلك بالبعد عن التمثيل الآلى والقوالب الزائفة التى يلجأ إليها الدجالون المشعوذون من محترفون حرفة التمثيل لكى يصفق لهم الجمهور ...

على أن للإحساس بالصدق طرقا طويلة شاقة لا يمكن لتحقيقها أن يتلو القارىء هذا الكتاب ، ثم يحسب أنه العالم المتطلع فى فنون التمثيل ... إن كل درس من دروس الكتاب شيء غريب علينا .. ولا بد من التطبيق العملى الواعى لفهم ما يريده المؤلف .. ثم كيف توفر على خشبة المسرح هذا المزاج الخلاق الذى يخلق المعجزات ؟ إن لذلك أيضاً طرقا طويلة شاقة يجب أن يعي الممثل رأى المؤلف فيها ، ثم يصبر للتطبيق عليها ومناقشة أساتذته وإخوانه فيها .. والرجوع إلى هذه القلة القليلة من عباقرة التمثيل

عندنا ، من حققوا هذا المزاج الخلاق فوق خشبة المسرح ومعرفة الأدوات
والروايات التي حققوه فيها .. ولماذا كان يصعب عليهم أحيانا أن يوفروا
لأنفسهم ولزملائهم هذا الأساس الصادق ، وذلك المزاج الخلاق الذين
يتحدث عنهما المؤلف نفسه .. ستانسلافسكى العظيم .. الذي اتخذ من :
شخصية تورنسوف دريته بحتبه ورامها وهو يلحن تلاميذه دروس
وتطبيقات وفلسفات هذا الكتاب ...

إن المؤلف يريد أن يكون التمثيل فنا ، فإلّا السيل إلى ذلك ؟

وهو يحددنا عن الخيال أو التخيل في خدمة الممثل ، فكيف تتوفر نعمة
التخيل ، وماهي الوسائل والمعايير التي يمكن أن يصل بها الممثل إلى التخيل
قبل أن يدخل إلى خشبة المسرح ، وحين يقف عليها ، ليزن كل شيء بميزانه
الصحيح ، ولتكون كل حركة من حركاته شيئا صحيحا روحانيا سليما ،
لا يتألف تمثله ، ولا يسمح بتمثيل الآخرين ؟ .

وهو يحددنا عن الانتباه وتركيز الانتباه لكي يتم اندماج الممثل في الجو
الذي يقف فيه وهو يعطى إخوانه ويأخذ منهم .. فإلّا السيل إلى ذلك ؟

والمؤلف يحدد الممثلين من توتر عضلاتهم وهم وقوف على خشبة
المسرح يؤدون أدوارهم ، لأن توترها هذا أكبر أسباب خيبتهم في أداء
هذه الأدوار .. ثم هو ينصحهم لهذا السبب بتعلم الطرق التي يمكنهم بها أن
يرخوا عضلاتهم .. فكيف ؟ ..

وهو ينصح بتقسيم الدور إلى وحدات وأهداف حتى لا يتختم الدور
صاحبه إذا (أ كاه) مرة واحدة .. وهو يقول إن لكل وحدة هدفا ..
ومن هذه الأهداف كلها يتألف الدور . ومن أهداف الأدوار كلها يتألف
هدف المسرحية .. والممثل الذي لا يعرف هدف المسرحية التي يشترك في
تمثيلها غير جدير مطلقا بالوقوف على خشبة المسرح .. وهذا تعذير جدير
بالدرس طبعا .. فكيف ؟

وهو يفرد فصلاً رائعاً ليجدثك عن وجوب الإيمان بما تقوم بتشيله ، ثم الإحساس بالصدق فيما تفعله وأنت واقف على خشية المسرح ، فبماذا تحقق هذا الإيمان ؟ .. وهل هناك سبيل تحملك نفس أذك تمثل مسرحية خلقها المؤلف خلقاً ؟ ... وكيف تتوسط بين المسرح الذى تقف فيه وبين الإيمان بأن ما تمثله هو حقيقة لا ريب فيها . وأنت تتقمص الشخصية التى تمثلها حقاً .

ومن أمثـن فصول الكتاب ذلك الفصل الذى يتحدث فيه المؤلف عن الذاكرة الانفعالية التى يستعين بها المؤلف على إشاعة الحياة والصدق فيما يقوم بتشيله ، وإن كان يمثل دوره للمرة المائة بعد الألف ؟ .. فكيف ؟ ما أروع حديثه فى هذا !

ثم يتحدث المؤلف عن وجوب الاتصال الوجدانى بين الممثلين وهم وقوف على خشبة المسرح ، وينبه إلى أن الممثل الذى يترك زملاءه فى ناحية ويكون ذهنه (شاطحاً) فى ناحية أخرى ، هو كالنملة الضالة التى يأكلها الذئب أو كالنملة الناشز التى تسمح للحن كاه .. أو كالخمر المش الذى يتسبب فى انهيار البنيان جميعه .. ولكن . للاتصال الوجدانى قواعد وأسس لا يمكن تحقيقها بمجرد معرفة عنوان الفصل . ، إن دراستها واجبة وعلى الإلمام بها يتوقف نجاح الممثل إذا أراد أن يكون شيئاً فى دنيا التمثيل .

ويعقد المؤلف فصلاً ليتحدث فيه عن « التكيف » أى كيف يتكيف الممثل ويتبأ لكل حالة من حالات النور والرواية نفسها بحيث يندمج فى تيار الأدوار كلها .. دوره هو نفسه وأدوار زملائه .. حتى يكون نعمة خترة منسجمة لا تشوّر فيها ... إن الممثل الذى لا يحسن كيف يتكيف لكل موقف ولكل خطوة فى المسرحية وفى النور ، غير جدير بالانتماء إلى فن التمثيل . إن فوق المنصة وفى أثناء التمثيل تجري تيارات روحية لا بد أن يعرف الممثل لها ويكون جزءاً منها ... فها هى هذه التيارات التى إن سبيلها للمثل لم يحسن كيف يتكيف !

ثم يتحدث المؤلف عن القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل ...
القوى الإبداعية التي تخلق العجائب فوق خشبة المسرح ، والتي كثيراً
ما تقتل المسرحية وتبني جميع الممثلين إذا كانت قوى تقوم على الغرور
والفردية وحب الذات .. فكيف توفر الجبر لظهور هذه القوى وتطورها
وتعزيزها وجعلها قوى صالحة لا تشذ ولا تشرذ ولا تهجر ؟ ... لأنها آمنة
ما تضر به نفس الممثل الصالح .. والكثرة الذي يجب أن يتولاه بالرعاية
والتنمية ؟ ... فما هي ؟ وكيف نمهد لها لكي تظهر في أروع مجاليها ولكي
تؤتي أكملها الجميل الخير البائع ؟

وفي كل مسرحية خط فصل متصل ... خط يشبه الخط الذي ينتظم
جواهر المقد كاه . وهذا الخط هو الذي يلم أشتات الحوادث والوقائع
التي تتألف منها الرواية .. ويتألف منها بالتالي الفعل المسرحي أو الـ Action
والممثل الذي لا يعرف وحدات دوره وهدف الرواية ، يضل كثيراً عن
خط الفعل المتصل هذا .. وهو في ضلاله عنه يتلف دوره ويتلف أدوار
زملائه أيضاً ، فما هو هذا الخط الذي له كل تلك الأهمية ياترى ؟

ويعود المؤلف إلى الحديث عن حالة الإبداع الداخلية حديثاً مختلف عن
حديثه السابق عن القوى الداخلية التي تعمل في نفس الممثل ... فما هي حالة
الإبداع هذه ، وإلى أي حد تعد غاية للقوى الداخلية المذكورة ؟ وإلى أي
حد أيضاً تعد أساسها هاما لنجاح الممثل وجعل تمثيله فناً راقياً سامياً يأخذ
بمجامع القلوب ؟

ولكل دور ولكل مسرحية هدف أعلى .. فما هو الهدف الأعلى
للدور خاصة ؟ ولماذا يجب على كل ممثل أن يعرف الهدف الأعلى لدوره ،
وما يرتبط هذا الهدف بأهداف الأدوار الأخرى ؟ وكيف يتفوق الممثل في
إتمام دوره إذا لم يله هذا الهدف ؟ وكيف تفشل المسرحية إذا غابت عن
الممثلين أهدافهم ، ثم هدف المسرحية نفسها ؟ وكيف ينتظم خط الفعل
المتصل هذه الأهداف كلها ؟

ويقف بنا المؤلف عند مشارف العقل الباطن مرة ، ثم يخوض بنا فيه .
غياهبه ، ليحدثنا عن عالم الأعاجيب المكنون الذى يمد الممثل بأتم ذخائره .
ويجنبه المصائب أحيانا ، كما يفرقه في لجة المصائب أحيانا . فكيف ؟
وماهى التجارب التى يروىها المؤلف عن هذا التيه ، وما فائدة هذا كله للممثل .
الذى يريد أن يلبغ في فنه ؟

* * *

وبعد . . . فا كان أعظمها متعة تلك الرحلة الطويلة الجميلة التى قضيناها
في نقل هذا الكتاب ! وما كان أعظم لإخلاص الزميلين المترجمين في نقله ،
والحرص على أن يكون أميناً عليهما أقرب ما يكون إلى الأصل . . . ولشد
ما أتمتعنا أنا في ذلك . . . وما أكثر ما كان يحتدم الجدل بينى وبينهما حول
كثير جداً من مصطلحات هذا العلم الجديد الذى سيرفه العالم العربى لأول
مرة في هذه الترجمة . . . وما أشد ما كان صدرهما واسعا رحبا ونحن نتفق
آخر الأمر على هذه المصطلحات التى ستكون دائماً (في عقننا) وسنكون
دائماً مسئولين عنها وهى تدرس في المعهد الذى أشرف بالانتهاء إليه ! وما
أعظم سعادتي بأن تتبع هذه الترجمة لإخوانى الأساتذة وأبنائى الطلبة مرجعاً
هاماً يعرفه العالم أجمع وتكتب عليه جميع معاهد التمثيل والفرق التمثيلية .
المحترمة في أوروبا وأمريكا والعالم المتحضر يدرسونه ويتعلمون مما فيه ،
لا يستكبرون عليه ، ولا يضيقون به ، ولا يفضون من شأنه ، بل يعرفون
بأنه كتاب حدد معالم هذا العلم وأرسى قواعده ، وانتقل به من نطاق
الشعوذة . . . وإن شئت فقل من نطاق الاجتهاد . . . إلى نطاق العلوم المعترف . .
بها جميعاً .

القاهرة — ١٩٦٠

دربنى خمسة

الفصل الأول الامتحان الأول

(١)

لقد كنا نشعر باغتياب ونحن نتنظر أول درس لنا مع مديرتنا المخرج
تورتسوف، ولكنه جاء إلى حجرة دراستنا ليعلن إلينا ما لم تكن تتوقعه،
جاء ليقل: إنه يرغب، لكي يزيد معرفتنا، أن يتقدم كل منا بتمثيل قطع
نختارها بأنفسنا من تمثيلات مختلفة. وكان هدفه أن يراقبنا على المسرح ومن
خلفنا المنظر، وقد عملنا ميكاجنا، وارتدينا ملابس أدوارنا، ووضعت على
المتنصدة جميع الأدوات وقطع الأثاث اللازمة. وقد أضاف قائلا:
وحينئذ فقط يكون من الممكن الحكم على طاقمك المسرحية.

وقد رحب بهذا الاختبار المقترح في أول الأمر عدد قليل منا، وكان
من بين هذا العدد القليل رجل مليء في مقتبل العمر يدعى «جيريشا
جوفوركوف»، سبق له أن مثل أدواراً في بعض المسارح الصغيرة، وقناة
جميلة شقراء طويلة القامة تدعى «سونيا فيليا منوفا» وشاب نشيط كثير
الكلام اسمه «فانيا فيوتسوف».

وأخذ كل منا بالتدريج يعود فكرة هذا الاختبار الذي ينتظره، وبدأت
أضواء المسرح الأرضية تزداد إغراء، وسرعان ما بدت لنا أهمية المرض
القتلي الذي ستقدمه، وظهر لنا نقشه، بل ضروره.

وعندما شرعنا نختار القطع التي سنمثلها، كنا، أنا وصديقان من
أصدقائي، هما «بول شوستوف» و«ليو بوشتشين»، متواضعين، ففكرنا
أن تقدم شيئاً من الكوميديا الخفيفة أو القودفيل، ولكننا سمعنا كل من

حوادثاً يردد أسماء كثيرة مثل جوجول واستروسكي وتشيكوف وغيرهم .
ووجدنا أنفسنا على غير وعي منا ، نخطو في طمر حشا خطوات إلى الأمام ،
وأنا نستطيع أن نقدم شيئاً رومانياً بملابس الله . وبالقدر المظوم .

وكانت شخصية مزارت تتهوئي . كما كانت شخصية سالييري تتهوئي
ليو ، أما بول فقد فكر في دون كايوس ، ولكن سرعان ما بدأنا نقاش
إمكان تمثيلنا لشيء من شكسبير . ووقع اختياري أنا شخصياً على عطيل
فلما وافق بول على القيام بدور يا حوكان كل شيء قد تم وعندما كنا نغادر
المسرح قيل لنا إنه نحدد الغد مرةً أخرى لأول تداريبنا .

وعندما وصلت إلى بيتي متأخراً ، أخذت نسختي من رواية عطيل
وجلست على أريكتي جلسة مريحة ، ثم قمت النسخة وشرعت في القراءة .
ولم أكّد أكل صفحتين حتى تملكنتي رغبة شديدة في أن أمثل ، وأخذت
يداي وذراعي ورجلاي ووجهي وعضلات هذا الوجه وأشياء في أعماقي
تتحرك جميعها بالرغم مني وشرعت أقرأ الصر في صوت خطابي ، ولجأه
اكتشفت قصاصة ورق عاجية فأنبتها في حزامي كما يثبت الخنجر ، واتخذت
من دفتلي ، البيضاء ذات الوبر شيئاً يقوم مقام السماعة ، كما اتخذت من
ملاءات الفراش وأغطيته عباءة لي وجعلت من مطلق ما يشبه السيف ، ولما لم
يكن هندي درع فقد خطر لي أن في حجرة الطعام التي تلاصق حجر في صينية
كبيرة فأنخذتها درعاً ، وما أن أمسكت بالدرع في يدي حتى شعرت أنني محارب
أصيل . ومع ذلك فقد كان مظهرى العام مظهر الرجل المنحصر الذي يعيش
في العصر الحديث ، بينما كان عطيل رجلاً إفريقي الأصل ولا بد له من شيء
يوحى بحياته البدائية ، شيء يشعر بأن عطيلاً يتغلوى في أعماقه على ما يشبه
الفر ، ولكي أستعيد إلى ذاكرتي مشية هذا الحيوان ولكي أستوحىها وأقلدها
تقليداً متقناً فقد شرعت أقوم بمجموعة كاملة من التمرينات البدنية .

وشعرت بعد قيامي بالكثير من هذه الحركات بأنني أحرزت درجة

رفيعة من النجاح ، واشتغلت ما يقرب من خمس ساعات دون أن أشعر بمرور الزمن ، وجعلنى هذا أدرك أن ما أهمته كان حقاً وشيئاً واقعياً .

واستيقظت في الصباح متأحراً عن عادتي فاندفعت أرتدى ثيابى ثم أسرع إلى المسرح ، وعندما دخلت إلى حجرة التدريب حيث كان أجميع في انتظارى شعرت بمخرج شديد لدرجة أنى بدلا من أن أعذر قلت في غير اكثرات : « يبدو أنى تأخرت قليلا ، وعند ذلك نظر إلى راحمانوف مساعد المدير نظرة طويلة فيها ما فيها من اللوم ، ثم قال :

« كنا نجلس هنا طول الوقت في انتظارك وأعصابنا تكاد تنفجر من النضب ثم إذا أنت تأتى لتقول : « يبدو أنى تأخرت قليلا ، لقد جئنا جميعاً إلى هنا وكنا حماسة للعمل الذى ننتظر إتمامه ، والآن وبسبك أنت تلف مزاجنا هذا وخذت جميع مشاعرنا . إن من الصعوبة بمكان استارة الرغبة التى تستطيع الخلق والإبداع ، بينما قتل هذه الرغبة من أيسر الأمور . إن الإنسان حر في عمله الشخصى يغير فيه ويبدل كما يحلو له ، ولكن بأى حق يسمح الإنسان لنفسه بأن يعطل عمل جماعة بأكملها ؟ إن الممثل ليس أقل من الجندي في وجوب خضوعه لنظام صارم كأنه من حديد .

ونظراً لأن هذا كان أول خطأ يقع فيه أحداً فقد قال راحمانوف : إنه سوف يقتصر فيه على مجرد توجيه التوبيخ ولن يدرج هذا في لوحة التملجات الموجبة إلى الطلبة ، على أن أعتمد على الفور للجميع ، على أن تكون القاعدة في المستقبل الحضور إلى التدريب قبل البدء فيه بربع ساعة ، وحتى بعد اعتذارى لم يكن راحمانوف راغباً في مواصلة العمل ، وذلك أنه قال : إن أول تدريب لنا هو حادث مهم في حياة الفنان ، وإن من واجبه أن يحتفظ لهذا التدريب بأجل أثر يمكن استخلاصه منه . ولقد أفسد إهمالى تمرين اليوم ، وعليه ، فلنأمل أن يكون تمرين الغد شيئاً مذكوراً .

وتعمدت هذا المساء أن آوى إلى فراشي مبكرا إشفافا من أن أشغل نفسي
بإعداد دورى ، لكن عيني لم تليث أن وقعت على قطعة من الشوكولاته فأذبتها
في شيء من الزبدة ، وحصلت بذلك على سائل بنى اللون كان من السهل على
أن أخطئ به وجهى وأن أبدو في هيئة مغربي ، وعندما وقعت أمام مرآتي لم
تخص رهة حتى أصبحت كل الإهجاب يريق أسناني ، ولم ألبث أن تعلمت
كيف أظهرها وكيف أحرك عيني حتى يظهر ياحبا .

ولكني استغل هذا للمكياج إلى غاية ما أستطيع كان على أن أرتدى ثيابي
وما كنت أبسها حتى أفرتي الرغبة في التثيل ، ولكنني لم أخترع شيئا جديدا
ولما أعدت ما صنعت بالأمس ، وهذا بدا لي أن تمثلي لم يسر لي غاية ، ومع
ذلك فقد أدركت أنني رجعت شيئا من فكرتي عما ينبغي لعطيل أن يكون .

وكان اليوم موعد تدريبتنا الأول ، وقد وصلت قبل الموعد المحدد بوقت
طويل ، واقترح علينا مساعد المدير أن نضع خطة مناظرة بأفئسنا وأن نرتب
الآثاث اللازم . ولقد وافق بول لحسن الخط على ما كنت أقترح ، فقد كان
كل ما يهمه هو الناحية الباطنية في شخصية باجو ، أما أنا فقد كانت النواحي
الخارجية في الشخصية هي التي تثير عندي اهتماما كبيرا . إنها لابد أن تذكرني
بصبرتي الخاصة التي لم أكن أستطيع أن أستعيد إلهاى دون أن يكون كل
ما فيها مائلا أمامي ، وعلى الرغم من الجهود الكبير الذي بذلته لكي أعتقد
أنني في حبرتي الخاصة ، فإني لم أستطع أن أنجح في إقناع نفسي بذلك ، بل لم يزد
هذا الجهد على أن أثر في تمثلي وذهب بروائه .

وكان بول قد حفظ دوره كله عن ظهر قلب ، أما أنا فكنت أقرأ دورى
من نسختي أو أحاول أن أرددها يقرب من جملة الأصلية دون النظر في النسخة .
ومن الغريب أن الكلمات لم تكن تسعني ، بل الواقع أنها كانت تشغلني لدرجة

أنى كنت أفضل لو أنى أستغليت عنها تماما، أو لو أنى اختصرتها إلى النصف، ولم تكن الكلمات وحدها هى التى تشغلى على هذا النحو بل لقد كانت أفكار الشاعر كذلك غريبة عنى . بل كان الفعل فى صورته المختصبة هذه يسلبنى تلك الحرية التى كنت أشعر بها فى حجرى الخاصة .

وأسوأ من ذلك كله أنى لم أكن أستطيع أن أتبين صوتى ، فضلا عن هذا لم يكن المنظر الذى صننته ولا اللحظة التى رسمتها بما يمكن أن ينسجم وتمثيل بول، وإلا فقللى بربك . كيف كان يمكننى مثلا، أن أظهر فى مثل هذا المشهد الهادى نسيبا بين عطيل وبين ياجو تلك اللحظات الخاطفة البراقة المنبثقة من ثناياى ، أو كيف كانت حد قتاى تدوران فى محاجرهما ، بما كان يجعلنى أندمج فى دورى ، ومع ذلك فلم أستطع أن أخرج عن أفكارى التى حددتها والتى تنحصر فى كيفية تمثيل هذه الطبيعة البدائية التى فهمتها عن شخصية عطيل ، كما أنى لم أستطع كذلك أن أنصر من أسرهذا المشهد كما رتبته فى منزلى . وربما كان السبب أنهم لم يكن هندى شئ آخر أستبدله به ، ولقد قرأت نص الفور على حدة ، وقت تمثيل الشخصية على حدة أيضا دون أن أربط بين النص وبين الشخصية بسبب . لقد كانت الالفاظ فوق التمثيل كما كان التمثيل يعوق الالفاظ .

وعندما قمت بتمثيل العور فى بيتى فى ذلك اليوم كنت لا أزال على ما أنا عليه من مفهومه القديم دون أن أستحدث فيه شيئا جديدا ، فلماذا يأتى كنت لا أزال أكرر نفس المناظر ونفس الطرق ؟ لماذا كان تمثلى بالأمس هو نفس ما أمثله اليوم وما سوف أمثله غدا ؟ هل جف معين خيالى أم أنى ليس لى مذخور غير ذلك أستمد منه ؟ ولماذا كان عمل يسير أول ما يسير قدما ثم إذا هو يقف بعد ذلك عند نقطة واحدة لا يتعداها ؟ وبينما كنت أفكر فى كل هذه الأشياء كان بعض الرمال فى الحجرة المجاورة يتجمعون لتناول الشاى

ولكيلا لا اشتغل نفسى عنهم كان على أن أُنقل إلى مكان آخر من الحجرة ،
وإن أردت كمالى فى صوت رقيق ما أمكن ، حتى لا يسمعى أحد .
ولقد ما كانت دهشى عندما تبين أن هذه التغييرات قد حولت من أفكارى
لقد اكتشفت بذلك سرالم أكن أظن إليه ، وهو ألا أبقى عند نقطة واحدة
لمدة طويلة ، لاني لو فعلت لظلت أكرر الأشياء المألوفة التي لا يجدها أحد .

وشرعت فى تدريب اليوم ، ومنذ بدايته ، أرجمل كلامى . وبدلا من أن
أبقى هنا وهناك جلست على مقعد وأخذت أمثل دورى من غير إشارات
أو حركات ودون ما تقطيب للوجه أو تحريك العينين ، فإذا حدث ؟ لقد
اختلط على كل شئ . فى الحال . إذ نسيت النص ونسيت النطق ونسيت الإلقاء
التي تعودت عليها ، وهنا توقفت . ولم يبق أمامى إلا أن أعود لطريقى القديمة
فى التمثيل ، بل للمشكلة القديمة نفسها حين لم أكن أستطيع أن أسطر على الطريق
التي أودى بها دورى لأنها هي التي كانت تسيطر على .

ولم يأت تدريب اليوم بشئ جديد . على اننى بدأت أتعود على المكان الذى
كنا نعمل فيه وعلى الرواية التي كنا نقوم بتمثيلها ، وفى أول الامر لم تكن طريقى
فى تصور شخصية المترجم تنسجم مع شخصية باجو كما كان يقوم بها بول ، أما
اليوم فيبدو اننى نجحت بالفعل فى التوفيق بين الشخصيتين ؛ وعلى أى حال لقد
شعرت بأن أوجه الخلاف كانت أقل حدة .

كان تدريبنا اليوم على المنصة الكبيرة . وكنت قد اعتمدت على التأثير الذى
يخلقته جو هذه المنصة ، فإذا حدث ؟ لاني بدلا من أن أجد نفسى فى برقع

الأضواء، وبين أجنحة المنصة ذات الضجيج المثلثة بالمناظر المثيرة وجدني في مكان موحش قليل الإضاءة . لقد كانت المنصة بتمامها تبدو هاربة ومجردة من كل شيء، ولم يكن عليها غير بضعة مقاعد بسيطة من الخيزران إلى جوار مصابيح الضوء الأرضية لتحديد خطوط المشهد العامة . وكان إلى اليمين صف من الأضواء، وما كنت أخطر بضع خطوات فوق المنصة حتى لاحظت أمامي قنطرة المقدس المائل الذي يطل على الصالة من المنصة ومن ورائها ضبابية عظيمة من الظلام الذي لانهاية له . وكان هذا هو أول أثر يتركه منظر المنصة في نفسي وأنا أحس به من خلقي .

وهتف أحدهم : « ابدأ »

وكان المفروض أن أدخل إلى حجرة هليل التي حددتها هذه المقاعد الخيزرانية، وأن آخذ مكاناً على واحد منها، إلا أنني بعد أن جلست على أحدها ظهر أنه ليس المقعد الذي كان ينبغي أن أجلس عليه، ولم أكن قادراً حتى على تمييز الميزانين، أو الخططة التي رسمت لنا، وبقيت فترة طويلة عاجزاً عن الملازمة بين نفسي وبين ما يحيط بي . بل لم أكن أستطيع أن أركز انتباهي فيما يدور حولي . وزاد الطين بلة أنني كنت أجد صعوبة في النظر إلى بول الذي كان يقف إلى جانبي، وكانت نظراتي تتجاوز إلى الصالة أو تنسرق إلى ما وراء المنصة حيث حجرات العمل وحيث كان البعض يرون هنا وهناك وهم يحملون بعض الأشياء أو يطرقون بمطارقهم أو يتحاورون ويتناقشون .

والغريب أنني واصلت الكلام والتفكير بطريقة آلية، ولولا ما بذلته من قبل، في منزلي من التمرينات الطويلة التي لفتنتني طرقاتاً معينة لكنت قد توقفت منذ السطور الأولى .

وقنا اليوم بتدريب آخر على المسرح، وكنت قد وصلت مبكراً وعرضت على أن أذهب مباشرة إلى المنصة التي كانت اليوم غيرها تماماً بالأمس، إذ

كان ضجيج العمل يطرق السمع من كل ناحية . فقد كانت قطع الأثاث والمناظر توضع في أماكنها ، وعشاشا حاولت أن أجد وسط هذه الفوضى الهدوء الذي تعودت أن أجده وأنا أقوم بالدور في منزلي ، وكان أول ما يجب على عمله هو أن أوفق بين نفسي وبين ما يحيط بي من أشياء جديدة ، فذهبت إلى بقعة المسرح وألقيت نظرة فاحصة على هذه الهوة الخفية التي خلف الأضواء محاولا أن أوفق معها نوعا من الألفة بالتعود عليها ، وتحرير نفسي من قبحتها التي تكاد تجتذبني إليها ، ولكنني كنت كلما حاولت ألا ألقى بالي إليها زاد تفكيري فيها ، وفي أثناء هذا تماما أسقط أحد العمال المارين بجانبني طلبة من المسامير . وهنا بدأت أساعده في التقاطها ، وما أن صنعت ذلك حتى احترق نفس هذا الشعور اللذيذ الذي يعترى الإنسان وهو في منزله ، ولكن المسامير لم تلبث أن التقطت وإذا بي أعود من جديد إلى ما كنت أشعر به من الانقباض والرغبة من سعة هذا المكان .

وهنا باندت بالزول إلى الأوركسترا ، وبالأحرى المكان المعد للفرقة الموسيقية . وبدأت تدريبات على مشاهد أخرى ، ولكنني لم أستطع متابعتها . لأنني كنت أنتظر دورى في كثير من التريوس والقلبي ، ولهذا الفترة من الانتظار جانبها الحسن ، فهي تنهى بك إلى مثل هذه الحال التي كل ما تستطيع أن تفعله فيها هو الشعور بالشوق إلى اللحظة التي يأتي فيها دورك لتمارس الشيء الذي تخاف منه .

وعندما جاء دور الفعل صعدت إلى المنصة حيث أهد منظر تخطيطي جمعت قطعه من أثاث روايات مختلفة ، وكانت أجزاء المنظر قد وضعت في غير مكانها ، كما كانت جميع قطع الأثاث سيئة التنسيق . ومع ذلك كان المظهر العام للمسرح عندما أحمي مريحا وسارا حتى لقد شعرت كأنني في منزلي وفي نفس الحجرة التي أعدتها لعطيل . وفي شيء كثير من إعمال الخيال استطعت أن أجد لونا من الشبه بين هذا المكان وبين حجرتي الخاصة .

ولكن الستار لم يكند يرتفع وتراعى أمامى صالة المتفرجين حتى وجدت نفسى تخضع من جديد لرغبة هذه الصالقة وسلطانها . وفي الوقت نفسه أحسست بموجات أخرى من المشاعر الجديدة غير المتوقفة تضطرب فى نفسى . إن المنظر يصدق الممثل فيحجز ما بينه وبين فضاء المسرح الخلقى ، فى حين تقع فوقه مساحات مظلمة شاسعة ، وفى الجوانب تقع الأجنحة (أو الكواليس) التى تحدد الحجرة ، وشبه العزلة هذا شيء سار ، غير أن فيه ناحية سيئة ، وذلك أنه يجعل انتباه الممثل كله إلى الجمهور ، ثم لم تلبث أن برزت نقطة جديدة أخرى . فقد أدت بي غاوى إلى الشعور بما يلزمى من إمتاع المشاهدين وإدخال السرور إلى نفوسهم ، وقد كان هذا الشعور بالالتزام من ناحية أخرى عائقاً لى عن الاندفاع بكليتى فيما كنت أعمله . وبدأت أشعر بأننى أسرع فى كل من الكلام والفعل ، وبدأت أقطع الحية إلى من دورى تجري سريعة كأنها أعمدة التلفاز التى يلبسها راكب القطار فى سرعة عاطفة ، وكان أمراً عفوياً أن ينتهى الأمر بكثرة لو بدأ منى أى شيء من التردد مهما قل .

ولما كان على أن أعد مكياجى وثيابى التى سأرتديها فى التدريب التالى بالملابس فقد وصلت إلى المسرح اليوم أكثر تذكراً من المعتاد . وقد خصصت لى حمرة ملابس جميلة كما أعطيت جلابيا باهر الألوان جذباً بأن يوضع فى متحف . وكان هو الجلاب الذى يرتديه أمير مراكن فى رواية تاجر البندقية ؛ وجلست إلى منضدة الزينة التى وضع عليها مختلف الشعور المستعمارة (الباروكات) . وقطع من الشعر ، وأوعية دهان الكحل ، والطلاء ، والطلاءات الشمعية ، والمساحيق ، وقد بدأت بوضع قليل من اللون البنى الداكن على وجهى بواسطة فرشاة ، غير أن اللون تجدد سريعاً لدرجة أنه لم يكند يترك أثراً ، وهنا حاولت أن أزيله بالفتيل ، إلا أنه لم يزل ، وكانت النتيجة هى نفس النتيجة ، فوضعت اللون على إصبعى ثم وضعت على وجهى

ظلم أكن أحسن حظاً ، ولم أحصل إلا على اللون الأزرق الخفيف ، وهو نفس اللون الذى حصلت عليه آنفاً ، والذى يدالى أنه لا تقع فيه لما كياج عطيل ، ووسعت شيئاً من دهان اللك على وجهى ثم حاولت أن ألصق بعض الشعر ولكن اللك وخر جلد وجهى وخزا وانتفش الشعر بارزاً فوقه ، وشرعت أجرب باروكة بعد باروكة فكانت جميعها تبدو غريبة على وجهى بلا مكياج ، وعند ذلك حاولت أن أغسل هذا القليل من المكياج الذى كنت قد وضعت على وجهى ، ولكنى لم أكن على أى علم بطريقة إزالته .

وعند ذلك دخل إلى حجرى رجل طويل القامة مهزول الجسم يضع نظاراً على عينيه ويرتدى معطفاً أبيض اللون ، فالتفتى على وشرح يؤدى عمله فى وجهى . وكان أول ما صنعه أن أزال (بالفازلين) كل ما وضعته على وجهى ، ثم بدأ من جديد بألوان جديده أخرى ، وعندما وجد أن الألوان جامدة غس الفرشاة فى قليل من الزيت ، كما وضع شيئاً منه على وجهى ، فاستطاعت الفرشاة أن تنشر هذه الألوان عليه بسهولة ، وبعد هذا كله فعلت وجهى كله بلون قاتم بايق تماماً ببشرة رجل مغربى ، وشرحت بأنى اتقنت اللون الداكن الذى كانت تكسبه إياه الشوكولاته لأن لونها كان يجعل عيني وأسنانى يلمعان .

وعندما انتهى ما كياحى ونسيت ملابس الدور رحت أنظر إلى المرأة فسرى هذا الرجل صانع المكياج ، كما سرى الأثر كله الذى تركه فى نفسى . وقد اختفت أياذاً عي ورواها صافى هذه الثياب البيضاء ، ووجدت أن كل ما اغتذته لنفسى من إشارات وإلام بصورة حسنة وهذا الرداء الذى ألبسه ، وجاء يول وآخرون إلى حجرة ملابسى وهناك على مظهرى ، وقد أعاد إلى إمرؤم الكرم . تقى القديمة بنفسى . ولكنى عندما طلعت على المسرح أصابنى الاضطراب لما شاهدته من تنبير فى أوضاع الأثاث ، قد برز أحد الكراسى

الكبيرة بصورة غير طبيعية بحيث ابتعد عن الخط، وكان عند منتصف المشهد، وكانت المتحددة شديدة القرب من مقدمة المنصة، وخبل إلى أتي وضعت للعرض في أحد المعارض، وفي أبرز مكان منه، ومن فرط ما كنت فيه من إثارة جعلت أقطع المسرح ذهاباً وجيئة، وطفقت عسكاً بجنجري في ثياب رداي، وأسلحتني على أركان الأثاث أو أركان المشهد. ولكن ذلك لم يمنعني من إلقاء كلمات إلقاء آلياً، ومن إظهار نشاط متصل على المنصة، وعلى الرعم من هذا كله فقد بدا لي ألا بد من أن أستمري إلى نهاية هذا المشهد، إلا أتي عندما وصلت إلى اللحظة الحاسمة في دوري خطر لي خاطر سريع، وإذا أما أقول: لنفسى: إننى أكاد أجد فلا أتي بحركة، وعندها تملكني فزع شديد، وتوقفت عن الكلام، ولا أدري ماذا أرجعني ثانية إلى دوري لأعنى فيه بطريقة آلية. ولكن هذا أتقضى مرة أخرى. لقد كان رأسى عامراً بفكرة واحدة هي أن أتمى في أقصى سرعة ثم أزيل ما كياجى وأطلق من المسرح.

والآن هانذا في بيتي فريداً وحيداً أعانى منتهى العاسة؛ ولحسن حظي جاء ليوزورنى، لقد كان رآنى في الصلاة وهو يؤدي دوره، وأراد أن يعرف منى كيف أدى هو دوره ولكننى لم أكن أستطيع أن أخبره بشئ، إذ على الرغم من أننى شاهدت دوره الصغير لم أكن في الواقع أرى شيئاً، وذلك لأننى كنت مشغولاً بانتظار دوري. وقد تكلم كلاماً عادياً عن الرواية وعن دور «عليل»، وكان مهتماً بصفة خاصة بتفسيره للحزن والصدمة التى كان المغربى يعانيها، والدمعة التى استوائت عليه، إذ كيف تستطيع رذيلة كهذه أن توجد في مخلوقة جميلة مثل ديموتة.

وبعد أن خرج حاولت أن أقوم بأداء بعض قطع من الدور على ضوء تفسيره ولكننى كنت أبكى. فقد كنت شديد الأسف على المغربى.

كان هذا اليوم هو يوم العرض . وظننت أنني أستطيع أن أرى مقدماً وبوجه الدقة ما عساه أن يحدث . وكان يملؤني شعور عدم الاكثرات التام حتى وصلت إلى حجرة ملابس التي ما كنت أدخلها حتى بدأ قلبي يضرب ضرباً عنيفاً ، وكادت نفسي تنفث .

وكان أول ما أفرغني وأنا فوق المنصة هو هذه المباشرة غير العادية ، وهذا الهدوء وذلك النظام اللذان يسودانهما ، وعندما خطوت من ظلة الكواليس إلى النور الباهر المنبعث من الأضواء الأرضية وعاكسائه الرأسية ونطاقاته الدائرية شعرت أنني كأنما عشي بصرى ، كان البريق شديداً لدرجة أنه صنع ستاراً من الضوء بيني وبين الصالة ، وأحسست كأنما هذا الستار حجر بيني وبين الجمهور . ومرت لحظة كنت أنفث فيها بحرية ، ولكن عيني مالبثا أن اعتادت الضوء واستطعت أن أنظر خلال الظلة ، وهنا بدأ خوفي من الجمهور واستراء هذا الجمهور لنظري أقوى مما كان في أي وقت آخر . وكنت على استعداد لأن أظهرهم على جميع ما في أعماق نفسي وأن أقدم لهم كل ما عندي ، إلا أنني ما شعرت من قبل قط بفراغ هذه الأعماق كما كنت حينئذ . لقد كان المجهود الذي حاولت أن أبذله لكي أعتصر كل ما عندي من عاطفة ، وعجزى عن صنع المستحيل قد ملأني بالخوف وجعلنا وجهي ويدي تتحولان إلى صخر أصم ، وقد أنفقت جميع قواي في محاولات غير مشرة ولا طبيعية . وأخذ حلق ينقبض ، وأخذت نبرات صوتي كلها تبدو كأنها ترتفع إلى طبقة أعلى مما يجب . وأخذ العنف يسود يدي وقدي وإشاراتي وحديثي جميعاً . حتى شعرت بالمار عند كل كلمة وفي كل إيماءة . وعلقت وجهي حمرة الخجل ، وأطبقت يدي في عنف وضغطت نفسي إلى ظهر المقعد الكبير . لقد كنت أتحد إلى هاروة الفشل ووجدت نفسي وقد تملكها الغضب فجأة بما كنت أشعر به من اليأس ، ومضت بضغ دقاتي أقنع ما بيني

وبين كل شيء خلاهما ، ثم أطلقت هذه العبارة المشهورة : دماً .. يا جو ..
دماً ، وكنت أشعر في هذه الكلمات بكل ما يمكن أن يصيب روح الإنسان
الواثق من أذى . ولجأة برز لذا كرتي تفسير ليول نور عطيل فأثار مشاعري ،
وفوق هذا قد كان يحيل إلى أن المستمعين كأنما تيقظت أحاسيسهم لمدة لحظة
عابرة ، وكان ثمة مهمة تسرى خلال القاعة .

وفي اللحظة التي شعرت فيها بهذا النجاح أحسست نوعاً من الطاقة يغلي
في دمي ، ولست أذكر كيف أتممت المشهد ، وذلك لأن الأضواء الأرضية
والهجوم المظلم قد اخفت جميعها من وهي ، وكنت متحرراً من كل خوف
وأذكر أن بول كان مدهوشاً في بادئ الأمر للتغير الذي لاحظته على ، ثم
لم يلبث أن أصابته المدوى فراح يؤدي هو الآخر أداء طليقاً لا يقف بسيله
شيء . وعندما أسدل الستار دوى في القاعة تصفيق الاستحسان . وهنا
شعرت بالثقة تملأ نفسي .

وفي فترة الاستراحة ذهبت إلى صالة المتفرجين وهي سياه النجم الزائر
والممثل العظيم ، وأنا أظاهر بمظهر عدم الاهتمام أو المبالاة ، واخترت لنفسى
مقعداً في الأوركسترا (مقاعد الفرقة الموسيقية) حيث يمكن أن يراى فيه
المخرج ومساعد ، وذلك رجاء أن يدهون أحدهما ليملق تعليقاً طيباً على
أدائي . ثم اشتدت نور الأضواء الأرضية وارتفع الستار . وفي لمح البصر هبط
إحدى الطالبات واسمها ماريما مالونكوفا بضع درجات من السلم ثم سقطت
على الأرض تلوى من الألم وتصرخ قائلة : « النجمة النجمة » وذلك بطريقة
ارتبنت لها فراغى ، ثم وقفت بعد ذلك ونظمت بضع كلمات ، لكنها كانت
ترسلها في سرعة خاطفة بحيث تملر على أن أفهم ما قالت ، ثم توقفت في
وسط كلمة من كلماتها وكلماتها قد نسبت دورها وغطت وجهها يديها ، ثم

مرقت مسرعة بين الكوايس ، ونزل الستار بعد قليل ، لكن صرختها
كانت لا تزال ترن في أذني . يكنى أن يدخل شخص ، يكنى أن يقال كلمة
واحدة . حتى يدب الشعور في كل شيء : لقد خجل إلى أن المخرج في هذه
اللحظة قد التهب إحساسه . وأي غرابة في هذا ؟ أما صنعت أنا الشيء ذاته
بتلك العبارة الآتية . . دماً ! يا جو . . دماً ! وذلك عندما كنت أسطر
على جميع النظارة ؟

افضل الشانى عندما يكون التمثيل فناً

- ١ -

لقد جئنا لدير اليوم لنستمع إلى قصه للمرض الذى قدمناه ، فقال :
يجب عليكم قبل كل شئ أن تتقبوا عما هو لطيف فى الفن ، وحاولوا أن
تفهموه ، ومن هنا سنبدأ بمناقشة العناصر البنائية فى الاختبار الذى قنم به ،
إن ثمة لحظات فقط هما الجديرتان بالملاحظة : الأولى عندما ألقت ماريما
بنفسها على السلم وهى تصرخ تلك الصرخة اليائسة والجدة .. النجدة ..
والثانية ، وهى التى أخذت وقتاً أطول عندما قال كوسنيا : دماً .. يا جو .. دماً !
ففى كل من هاتين اللحظتين كانت مشاعرنا جميعاً . سواء منا من كان يمثل أو
من كان يسمع ، معلقة بما يحدث على خشبة المسرح وبممكنات تمييز مثل هاتين
اللحظتين الناجحتين بأنهما من قبيل الفن الذى تنب منه الحياة فى الدور .

وعندئذ سألته : وما هو هذا الفن ؟

فقال : لقد جربته أنت بنفسك ، فأفرض أنك تروى ما أحسسته .

فقلت مرتبكا من إلهاء تورتسوف : لى لا أذكر ولا أعرف .

فقال : ماذا؟ ألا تذكر انفعالاتك الشخصية الداخلية ؟ ألا تذكر
أن يديك وعينيك وكل أعضائك كانت تحاول أن تلقى نفسها إلى الأمام
لنفسك بشئ؟ ألا تذكر كيف كنت تعض على شفتيك ولم تكن تحبس دموعك .
من أن تنهر ..

فقلت له : أما وأنت تذكر لى ما حدث فأعترف بأنه يبدو لى أنى أتذكر
كل ما كنت أقوم به .

فقال : ولكن بدون هذا الذى قلته لك ألم يكن يمكن أن تدرك الوسائل التى استطاعت عواطفك التعبير بها عن نفسها ؟

وقلت له : لا ، لأننى أصارحك القول بأنى لم يكن يمكننى ذلك .

فأضاف قائلاً : « أكنت تمثل بعقلك الباطن وبفطرتك الطبيعية إذن ؟ »

قلت : ربما ، وأنا لا أدرى ، ولكن أتمد هذا جيداً أم رديئاً ؟

فأوضح تورسوف قائلاً : إنه يعد جيداً إذا استطاعت بديتك وفطرتك الطبيعية أن تقودك إلى الطريق الصواب ، ولكنه يكون رديئاً للنهاية إذا وقعت هذه البداية فى أى خطأ ، خير أن بديتك لم تتلك بك طريقاً خاطئاً فى أثناء عرض المشهد ، وكل ما أعطيت لنا فى هذه اللحظات القليلة الناجمة كان ممتازاً :

قلت : أهذا صحيح حقاً ؟

وبحسبى : نعم . لأن أجل ما نصل إليه فى هذا السيل هو أن يندمج للممثل فى الرواية التى يؤدها ، ومن ثمّة يعيش دوره فى خفة من إرادته ، فلا يدرك كيف يشعر ، ولا يفكر فيما يصنع ، ثم أن يكون كل شيء سائراً فى سبيله بدافع من نفسه فى غير وعى ، ووفق ما عليه الفطرة . وإن ما يقوله سالفيني Salvini من أن الممثل العظيم يجب أن يكون ممثلاً بالإحساس ، وعلى الأخص إحساسه بالشئ الذى يصوره ، وأنه يجب أن يشعر بالافعال ، لاهمة أو مرتين لحسب فى أثناء دراسته لدوره ، بل فى كل مرة يؤدى فيها الدور ، وذلك بدرجات متفاوتة نلة وكثرة ، سواء فى ذلك أكان يمثل للمرة الأولى أم للمرة الألف ، هذا القول ، لسوء الحظ فى متناول أبدينا تنصرف فيه كيفما نشاء ، وذلك لأن بين عقلنا الواعى وعقلنا الباطن سداً لا يمكن تخطيه ، ونحن لا نستطيع أن نقذف إلى نطاق عقلنا الباطن ، ولو حدث لسبب من الأسباب أن استطعنا النفاذ إليه لأصبح عقلاً واعياً ، وبهذا يقضى عليه .

« ولن ينجم عن هذا إلا الوقوع فى ورطة ، إذ المفروض أننا ، عند انخلاقنا

تخلق بتأثير الإلهام ، وعقلنا الباطن هو وحده الذى يمدنا بهذا الإلهام .
إلا أننا على ما يبدو لا نستطيع استخدام عقلنا الباطن إلا من طريق عقلنا
الواعى الذى يقضى على عقلنا الباطن .

على أن ثمة طريقاً للتخلص من هذا المأزق لحسن الحظ . إتانا نجد الحيل
بطريق جانبي لا بطريق مباشر ، إن في النفس الإنسانية عناصر معينة عازمة
للوعى والإرادة ، وهذه الأجزاء التى يمكن الوصول إليها قادرة بدورها على
التأثير في العمليات النفسية غير الإرادية .

ولا شك أن هذا يتطلب عملاً خلاقاً معقداً غاية التعقيد ، وشغلنا منه
يسير تحت مسطرة العقل الواعى . بينما نجد جزءاً كبيراً منه يسير بطريقة غير
شعورية ولا عمل فيها للاختيار ؛

وثمة وسائل فنية خاصة تحفر عقلك الباطن للقيام بالأعمال المشتركة ،
فن ذلك وجوب ترك كل ما هو من أعمال الاشعور بمنأى الكامل للطبيعة ،
وأن نكرس أنفسنا لما هو في متناولنا ، وعندئذ يدخل الاشعور ، وبالأحرى
عندما تدخل البديهة أو البصيرة في عملنا ، كان الواجب علينا هو أن نعرف
كيف لا نتدخل نحن .

إن الإنسان لا يستطيع أن يبدع ويتكرر عن طريق اللاوعى والإلهام
دائماً ، ولا يرجع إلى المكام عقارية من هذا النوع ، وهـ فإن فتنا بعلينا قبل
كل شيء كيف نبدع بطريقة واعية سليمة . لأن ذلك سرف يمد الطريق
أحسن تمهيد لاردعاه اللاوعى الذى هو الإلهام . فلما اردادت لحظات إبداعك
الواعى وأنت تؤدى ذورك ازدادت أمامك افرص لقبض من الإلهام .

وقد كتب شتشيكين Shchepkin إلى تليذه شمكى Shumsky
يقول : إنك بد تؤدى ذورك أداء جيداً ، وقد تؤديه أداء رديئاً ، والنتيـ
الهم هو أن تؤديه أداء صافاً .

ومعنى أن تؤدى ذورك أداء صادقاً هو أن تؤديه أداء صحيحاً ومنطقياً

ومناسكا وأن يكون تفكيرك وجهك وشعورك وتمثيلك متفقاً والفور
الذى تؤديه .

وأنت إذا أخذت هذه العمليات الباطنية كلها ووقت بينها وبين الحياة
الروحية والجسدية التى تمثلها ، فإن ذلك هو ما يسمى « بالحياة فى الدور »
والحياة الممثل فى دوره أهمية بالغة فى العمل الإبداعي ، فبالإضافة إلى ما فتحت
حياة الممثل فى دوره من سل أمام الإلهام ، فإنها تساعد على تحقيق أحد
أهدافه الرئيسية . وايسست مهمة الفنان أن يعرض بحر الحياة الخارجية للشخصية
التي يؤديها ، بل لابد أن يلائم بين سجاياها الإنسانية وبين حياة هذا الشخص
الأخر ، وأن يجب فيها كلها من ووجه هو نفسه ، إن الهدف الأساسى الذى
يهدف إليه فننا هو خلق هذه الحياة الداخلية للروح الإنسانية ، ثم التعبير عنها
بصورة فنية .

وهذا هو السبب الذى جعلنا نبدأ بالتفكير فى الجانب الداخلى أو الباطنى
للدور ، وفى الطريقة التى يمكننا بها خلق حياة الروحية مستعينين بتلك العملية
الداخلية التى هى :

حياتنا فى الدور الذى تؤديه . إن واجبك هو أن « تحيا دورك » ، وذلك
بالفرس تمرساً حقيقياً بالمشاعر التى تتفق ومشاعر الشخصية ، وذلك كما أعدت
عملية خلقه .

ثم سألت : ولماذا يعتمد العقل الباطن على هذه الواعى كل هذا الاعتماد ؟
فأجاب : إن ذلك يبدو طبيعياً بالتقاييس إلى أن استعمال البخار والكهرباء
والريج والماء وسائر قوى الطبيعة غير الإرادية يتوقف على ذكاء المهندس .
كذلك الأمر فى عقلنا الباطنى ، فهو لا يستطيع أن يعمل بدون مهندسه الخاص
الذى هو مهارة العقل الواعى الفنية . والممثل عندما يشعر بأن حياته الداخلية
والخارجية وهو فوق خضبة المسرح تندفع بطريقة طبيعية وعادية . . . فى أثناء

ذلك قطع يشعر بأن أعق مصادر عقله الباطن تفتح في رشاقة ولطف ، وتصدر منها تلك الأحاسيس التي يمكننا دائماً أن نعلمها . وهذه الأحاسيس تملكنا وقتاً قد يطول وقد يقصر ، وذلك كلما استدعتها إحدى غرائزنا الداخلية ، ولما كنا نحن المثليين لانستطيع فهم هذه القوة المسيطرة علينا ، ولا نستطيع دراستها ، فإننا نعلق عليها ببساطة كلمة الطليعة .

ولكنك إذا خرجت على قوانين الحياة العنوية العادية ، وانجذبت من التصرف الجسماني السليم فإن هذا العقل الباطن ذا الحساسية الشديد سوف يتنبه ثم يتواري ، ولكي تتجنب ذلك يجب أن تدرس دورك دراسة وإحبة أولاً وأن تقوم بتمثله تمثيلاً صادقاً ، وعند هذه النقطة يكون المذهب الواقعي بل المذهب الطبيعي أيضاً في عملية الإعداد الداخلي للدور أمراً جوهرياً ، لأن هذا سوف يجعل عقلك الباطن يعمل ، ويفرغ فيروض الإلهام بالتفجر .

وهنا يقول بول شستوف : أستطيع أن أستنتج بما قلت أننا لكي ندرس فننا يجب علينا أن نصطنع طريقة فنية نفسية تمكننا من أن نعيش الدور ، كما أستنتج أيضاً أن هذا يساعدنا على تحقيق غرضنا الرئيسي الذي هو خلق حياة روح إنساني .

ويجيبه نوريسوف قائلاً : هذا كلام صحيح ولكنه ناقص . إن غرضنا ليس مجرد خلق حياة روح إنساني لحسب ، بل هو أيضاً التعبير عن هذا الروح في صورة جميلة وفنية ، ولا بد للثل من أن يمينا دوره حياة باطنية ، وعليه بعد ذلك أن يضفي على أدائه رومانساً خارجياً ، والذي أطلبه منك هو أن توجه انتباهك بصفة خاصة إلى أن اعتماد الجسم على الروح هو من الأهمية القصوى في طريقنا التي نعلم أصول فن التمثيل وفقاً لها .

فلنكن نمر من حياة باطنية ولا شعورية دقيقة غاية الدقة يجب أن

تكون لك سيطرة تامة على جهازك الجسماني والصوتي الذي لا بد أن يعد إعداداً بجزاء، والذي يجب أن يستجيب لك استجابة صادقة. إن هذا الجهاز لا بد أن يكون مستعداً لأن يستعيد في دقة وسرعة المشاعر الدقيقة غاية الدقة والاحاسيس كلها، إلا ما لا يمكن إدراكه بالطرق الملموسة، وذلك في حساسية بالغة وفي اتجاه مباشر سليم. وهذا هو السبب في اضطراب ممثل من طرازنا إلى أن يعمل أكثر مما يعمل غيره، وذلك بواسطة كل من أجهزته الداخلية التي تخلق الحياة في الدور الذي يلعبه، وبوساطة جهازه الجسماني الخارجي أيضاً الذي عليه أن يستعيد ثمرات عمل انفعالاته الإبداعية في ضبط ودقة.

وعرض الناحية الخارجية للدور يتأثر هو نفسه وإلى حد بعيد جداً بالعقل الباطن، والواقع أن كل ما يصطنعه الممثل من صنعة مسرحية لا يمكن أن يقارن بما تأتي به الطبيعة من أعاجيب.

لقد أوضحت لكم اليوم إصاحا عاما ما نعدّه من الأمور الجوهرية في فننا. ولقد قادتنا تجربتنا إلى اعتقاد لا يتزعزع بأن فنانا وحده دون غيره من الفنون وبصورته التي يتندج بها في صميم التجارب الحية التي تمارسها الكائنات البشرية، هو الفن الذي يمكنه استعادة الحياة بكل ما تشتمل عليه من الدرجات والأحماق التي لا يمكن إدراكها بالطرق المادية الملموسة وذلك بواسطة وسائل تقوم على المهارات الفنية. ولا يستطيع إلا مثل هذا الفن استرقاء انتباه المتفرج استرقاء تاما، وجعله يفهم ويتمرس تماشيا داخليا أيضاً بالحوادث الجارية فوق المنصة، ويؤدي في ثروة حياته الإنسانية. ويترك في نفسه آثارا لا يمكن أن تمحي بمرور الأيام.

ونضيف إلى هذا نقطة لها أهميتها القصوى، تلك هي أن القواعد الأساسية لقوانين الطبيعة التي يقوم عليها فنانا سوف نحميك في المستقبل من أن نعيد عن طريق الصواب، ومنذ الذي يعمل تحت إشراف أي المخرج أو في أي مسرح سيكون عمله؟ إنك لن يميزك وجود العمل لإداعي القائم على أساس من الطبيعة حيثما أردت ولا مع أي شخص لقيت. إن الممثلين

والخروجين في الغالية العظمى من المسارح يتفككون قوانين الطبيعة دائماً بأشد الطرق مدعاة إلى الخجل . ولكلك إذا كنت واقفاً من حدود الفن الصادق ومن القوانين الأساسية للطبيعة ، فإنك لن تحيد عن طريقك المستقيم ، وسيملكك فهم أخطائك وتصويبها . ومن أجل هذا كانت دراسة الأسس التي يقوم عليها فننا هي البداية التي لا بد أن يبدأ بها كل طالب من طلاب فن التمثيل .

وهنا قلت متحمساً : نعم ... إنني سعيد جداً لأنني خطوت خطوة وإن تكن قصيرة في هذا الاتجاه .

ومجيبني تورتسوف : لا تسجل بهذا الحكم ، وإلا أذهلتك الحقيقة في أبشع صورها ، لا تخط بين عيشك ودورك ، وبين ماعرضته علينا على خشبة المسرح ؟

— ولماذا ؟ ما الذي عرضته على خشبة المسرح ؟

— لقد قلت لك إنك في كل هذا المشهد الكبير الذي مثله من رواية عطيل لم تنجح في أن تعيش دورك إلا دقائق قليلة منه ، وقد استخدمت هذه الدقائق لأصورك والطلبة الآخرين الأسس التي يقوم عليها هذا العراز من الفن . هل أنا لو تحدثنا عن جميع المشهد بين عطيل وياجو لما استطعنا على التحقيق أن نعد ما شهدنا من طراز فننا الذي نريد .

— فإذا يكون ما أديناه إذن ؟

عند ذلك عرف المدير أداءنا بهذه العبارة : هذا ما نسميه التمثيل المصطنع الذي لا يقوم على أساس طبيعي .

قبسات في حيرة : وما هو هذا التمثيل المصطنع على وجهه الحقيقي ؟
أجاب : . إذا قام ممثل بتمثيل دوره كما فعلت ، فإن ثمة لحظات فردية ترتفع فيها فجأة وعلى غير انتظار إلى مستويات عظيمة من الفن بحيث تثير جمهورك من المشاهدين . وأنت في مثل هذه اللحظات تبعد وفقاً لما يملكه عليك

إلهامك ، إنك تمثل إلهيه وكما تفردك بصيرتك ، ولكن هل تظن أن
عندك القدرة الكافية روحيا وجسمانيا على أن تؤدي الفصول الخمسة الكبيرة
في رواية عليل بنفس المستوى الرفيع الذي أدبت به هذه اللحظات من هذا
المشهد القصير ؟

وهنا أجبه وأنا أنحري أن أقول له الحق : لا أعلم .

ويقول تورسوف : أما أنا فأعلم علم اليقين أن الاحتطال يمثل هذا
العمل ليس فوق متناول قوة العبرى ذى المزاج غير العادى لحسب ، بل
فوق متناول أى إنسان ذى قوة عارقة ولو كان هرقل نفسه . فلكي نحقق
أهدافنا بلزمتنا ، بالإضافة إلى ما تقدمه لنا الطبيعة من مساعدات ، خطة فنية
قائمة على دراسة وافية من علم النفس . ثم موهبة جبارة ، ومذخورات
جسمانية وعصبية عظيمة . وأنت لا تملك من هذه الأشياء كلها أكثر مما يملك
هؤلاء الممثلون الذين يعتمدون على شخصياتهم والذين لا يعترفون بالوسائل
الفنية . إنهم يعتمدون مثلك على الإلهام اعتماداً كلياً ، فإذا تأخر الإلهام عن
الظهور فلا أنت ولا هم تملكون شيئاً لكي تملئوا ما يكون من فراغ . لقد
كانت أعصابك تسرعى وتهبط لحظات طويلة وأنت تلعب دورك . وكان
يعتريك العجز الفنى الكامل ، كما كنت تبتدى فى أدائك لوفا من التريل الساذج
الذى يشبه تمثيل الهواة . وكان تمثيلك يبدو عندئذ تمثيلاً جافاً شكلياً ولا حياة
فيه . وكان أمنر ذلك أن تتأريك لحظات من التريل الرفيع والتمثيل المبالغ فيه ،

استمعنا اليوم إلى مزيد من تعليقات تورسوف على تمثيلنا . فإنا نحن
حجرة المراجعة حتى التفت إلى بول وقال : لقد أتحفتنا أنت الآخر بلحظات
بمعة ، لكنها كانت تكون مثالا لما يسمونه « فن العرض أو التخصيص » .
ثم قال المدير : مقترحا : والآن وقد أظهرت نجاحا فى عرض هذه

الطريقة الأخرى من التمثيل يابول فلماذا لا نعيد علينا كيف ابتدعت دور ياجو ؟

ويجيبه بول : لقد عدت مباشرة إلى المضمون الداخلي للدور فدرسته فترة طويلة ، وكان يخيل إلى وأنا في بيتي أنني أعيش في دورى بالفعل . وفي أثناء التدريبات كان يخيل إلى في بعض مواقف معينة أنني ممثلة إحساسا . ومن هنا فأننا لا أعلم ما علاقة هذا بما تسميه أنت « فن العرض أو التشخيص » ؟

ويقول له تورنسوف : « إن الممثل يعيش دوره في هذا الطراز من الفن أيضاً ، وهذا هو العنصر المشترك بين طريقتنا وبين هذا النوع من الفن ، وهذا العنصر المشترك هو الذى من أجله يمكن اعتبار هذا النوع من التمثيل فناً صادقاً هو الآخر .

ومع ذلك فإن هدف الممثل في هذا النوع هدف مختلف عما نهدف إليه نحن . ذلك أن الممثل في هذا النوع يعيش دوره بوصف كون حيشبه فيه لإعداداً لإنجاز صورة خارجية . وما أن تم له تلك الصورة على النحو الذى يرضى عنه حتى يمسك أداها عن طريق حركات العضلات التى تم تدريسها تدريجياً آلياً . ومن ثم فإن هذه المدرسة الأخرى لا تعتبر اللحظة التى تعيش فيها دورك هى اللحظة الهامة فى الإبداع الفنى ، كما هى الحال فى مدرستنا ، ولكنها مرحلة من مراحل الإعداد لهمل فى آخر .

وقلت أنا مبعبراً عن رأيي ؛ ولكن بول استخدم بشاعره الخاصة بالفعل فى حيلة العرض .

وواقفتي آخرون على هذا الرأي وأصرروا على أنه كان فى تمثيل بول ، مثل ما كان فى تمثيلى ، لحظات قليلة متناثرة من تلك اللحظات التى يجب فيها الممثل فى دوره حياة صادقة ، وإن تخطها خليط من الأداء غير السليم .

قال تورنسوف مصراً على رأيه : كلا . . . إن فتنا هو أن تعيش فى

دورك في كل لحظة من لحظات أدائه . وفي كل مرة يعاد فيها خلق هذا الدور يجب أن يعاش من جديد ، وأن يجسد كأنك تؤديه لأول مرة . وهذا يصور لنا اللحظات القليلة الناجحة في تمثيل كوستيا ، ولكنني لم ألاحظ طرفة في ارتجال بول أو في شعوره بدوره في أثناء تمثيله ، بل على العكس كان يدهشني في عدة مواضع بهذا العقل الفنى الدقيق لتلك الصورة وهذه الطريقة من صور التمثيل وطرقه ، وسما الصورة والطريقة التابقتان على الدوام ، والثان كان يؤدي بهما دوره على نحو معين من البرود الداخلى . على أننى كنت أحس بالفعل في هذه اللحظات بأن الأصل ، الذى لم يكن هذا غير صورة مفتحة منه ، أصل صادق وجيد ، وكان هذا الصدى الناتج عن عملية سابقة لميشه دوره يحمل تمثيله في بعض اللحظات مثالا صادقا لفن التشخيص .

هذه تذ تامل بول وكأنه لم يفهم : وكيف كان يمكننى أن أمالك ناصية الفن لمجرد إعادة تقديم دورى .

ويجيبه المدير : تستطيع أن تجعلنا نعرف ذلك لو أنك أضفت إلينا جديداً فيما يتصل بكيفية إعدادك لدور يا جو .

قال : لقد كنت أستعمل مرآة لئى أنا كد من أن مشاهرى كانت تتمكس في حركات جسدى من الناحية الخارجية .

ويستدرك تور تسوف بقوله : هذا نىء خطير ، ولا بد لك من أن تكون حريصاً فى استعمال المرآة . لأننا تعلم الممثل مراقبة شكاه الخارجى أكثره من مراقبة أحمائه الداخلية ، وذلك فى كل من نفسه ودوره .

ويجيبه بول : ومع ذلك فإنها ساعدتنى فعلا فى أن أرى كيف كان مظهرى الخارجى يعكس انفعالاتى .

— تبنى انفعالاتك أنت أم الانفعالات التى أعدتها لدورك ؟

ويقول بول : انفعالاتي أنا ، ولكنها الانفعالات التي يمكن أن تنطبق على يا جو .

وتساءل تورتسوف : وعلى هذا ، فأنت حينما كنت تعمل وأمامك المرأة لم يكن الذي يهيك بالأكثر هو شكلك الخارجي أو مظهرك العام أو إشارتك ، وإنما الذي كان مثار اهتمامك بصفة خاصة هو الطريقة التي كنت تظهر بها انفعالاتك الداخلية ؟

ويقول له بول مستذكراً : بالضبط .

فيقول المدير : هذا أيضاً ينطبق على هذا الطراز من التثيل .

ويستمر بول في استذكره فيقول : إنني أذكر كيف كنت سعيداً وأنا أرى الانعكاس الصحيح لمشاعري .

فيسأله تورتسوف : نعتي أنك حدثت هذه الطرق التي كنت تعبر بها عن مشاعرك في صورة ثابتة ؟

فيجيب : لقد أصبحت ثابتة من تلقاء ذاتها ، وذلك بتكرارها تكراراً طويلاً ويسأله تورتسوف باهتمام : وعلى هذا فقد اصططعت في النهاية صورة خارجية محدودة لتثيل مواقف ناجحة معينة في دورك ، وكنت قادراً على القيام بالتعبير عنها من ناحيتها الخارجية بواسطة الصنعة الفنية .

ويوافقه بول قائلاً : إذا أردت الصراحة ، فهذا هو ما حدث .

ويسأله المدير كالذي يتحيره : والآن قل لي هل كان يأتيك هذا القالب الثابت الذي لا يتغير في كل مرة عن طريق عملية داخلية أم كنت تبنيه بطريقة آلية بعد تلك المرة الأولى التي ولد فيها دون مشاركتك من أية عاطفة ويحييه بول : يخيل إلي أنني كنت أعيشه في كل مرة .

ويقول له تورتسوف : كلا . . لم يكن هذا هو الإحساس الذي شعر به النظارة . إن على هذه المدرسة التي تناقشها الآن يصنعون ما صنعت . إنهم

يجسسون أول الأمر بالدور ، لكنهم لا يكادون يصنعون ذلك مرة حتى يحلوا
محاولة الإحساس به من جديد . إنهم يتذكرون ما صنعوا أول مرة مجرد تذكر
ثم يكررون الحركات الخارجية وفترات الصوت والتعابير التي استعملوها
أول مرة . وهم يكررون هذا العمل دون عاطفة . وفي كثير من الأحيان
يكونون ذوي مهارة كبيرة من حيث الصنعة الفنية ، ولهم المقدرة على أداء
الدور عن طريق الصنعة الفنية وحدها ، ودون أن يبدلوا في أدائها شيئا
من الجهد العصبى . والواقع أنهم يعتقدون في كثير من الأحيان أنه ليس من
الحكمة أن يحسوا بالدور مرة أخرى بعد أن سبق لهم تصميم التودج الواجب
احتذائه . وهم يظنون أن من الأسلم لهم لكي يؤديوا الدور أداء صحيحا ، أن
يكشفوا في ذلك مجرد تذكر ما صنعوه على وجه الصحيح أول مرة . وهذا
ينطبق إلى حد ما على المواقف التي يبتاعها من تمثيلك لدور ياجو . فحاول أن
تذكر ما حدث وأنت تقوم بأداء هذا الدور .

ويجيبه بول : إنه لم يكن راضيا عن عمله في مواقف أخرى من الدور كما
لم يكن راضيا عن مظهره بوصفه ياجو وهو ينظر إلى نفسه في المرآة ،
كما جعله آخر الأمر يحاول تقليد شخصية يعرفها كان مظهرها يبدو أنه يوحى
بنموذج جيد للثبث والمكر .

وهنا تسأل تودتسوف : معنى هذا أنك ظننت أنك تستطيع أن توائم
بين هذه الشخصية وبين ما تريد القيام به ؟
ويرد عليه بول بالإيجاب .

ويسأله تودتسوف : وماذا كان هناك أن تصنع إذن بإمكانك أنت ؟
ويجيبه بول : هذا الاعتراف الصريح : أقول لك الحق إن كل
ما كنت أتوى فعله هو أن أقلد الأساليب السطحية المصطنعة التي كان يقوم
بها صديقي هذا .

ويقول له تورسوف : إن هذا خطأ كبير . إنك في هذه النقطة تنصرف إلى مجرد التقليد المحض الذي لا يمت بصلة إلى الإبداع الفني .
فيسأله بول : « وماذا كان على أن أصنع ؟ »

ويجيبه : كان عليك أن تتمثل النموذج قبل كل شيء . وهذا أمر معقد ، إن عليك أن تدرسه من ناحية دورته التاريخية وزمنه ، والبلد الذي عاش فيه . وأحوال الحياة في هذا البلد والظروف المحيطة به وما كتب عنه ، والأحوال النفسية لأصاحب الشخصية وروحه وطريقة الحياة التي كان يحياها ومركزه الاجتماعي ، ومظهره الخارجي . عليك فوق كل هذا أن تدرس الشخصية في عاداتها وطريقة سلوكها وحركاتها وصوتها وأسلوب كلامها وما تنسم به من نبرات . وسوف يساعدك كل هذا المدرس للشخصية التي تعالجها على أن تنفذ إلى صميمها بمشاعرك . . . وبغير كل هذا فلن تحصل على أي شيء من الفن .
وعندما تألف من هذه المادة صور حية للدور فإن الممثل من هذه المدرسة مدرسة فن العرض والتشخيص ، ينقل هذه الصورة إلى نفسه ، ويصف أحد من يمثلون هذه المدرسة أحسن تمثيل هذا العمل على حقيقته ، وهو الممثل الفرنسي المشهور كوكلان Coquelin الأكبر فيقول : إن الممثل يخلق نموذجه في خياله ، وبعد هذا ، يصنع ما يصنعه المصور الذي يأخذ كل لحظة من هذا النموذج وينقلها إلى لوحته ، فينقلها هو إلى نفسه ، إنه يرى ثياب طرطوف فيرتديها ، ثم يلاحظ قامة طرطوف فيقلدها ، ثم ينظر إلى سحته فيأثم بينها وبين نفسه . ثم يحمل وجهه مشابها لها ، وهو يتكلم بنفس الصوت الذي سمع طرطوف يتكلم به ، وعليه بعد ذلك أن يجعل الشخص الذي جمع أطرافه يتحرك ويمشي ويشير يديه وجسمه ويصني ويفكر كما يفعل طرطوف ؛ وبعبارة أخرى بذهن له إذعائاً تاماً . وهنا تكون اللوحة معدة ولا ينقصها إلا أن توضع في إطار ، أعني لا ينقصها إلا أن تعرض على خشبة المسرح .

وعندئذ يحكم الجمهور فيقول إن كان هذا هو طرفوف، أو أن الممثل لم يؤد دوره كما يجب . فقلت متأثراً : غير أن هذا كله صعب ومعقد للغاية .

ويجيبني : نعم إن كوكلان نفسه يعترف بهذا وهو يقول : إن الممثل لا يعيش في دوره . إنه يمثل . إنه يظل بارداً إزاء الحذف الذي يستهدفه بتمثيله . غير أن فنه لا بد أن يكون كاملاً كالسكال .

ثم يقول ترتسوف : إن فن العرض أو التشخيص يتطلب السكال إذا أردنا له أن يظل فناً .

والإجابة الشافية التي تجيب بها مدرسة فن العرض أو التشخيص هي : أن الفن ليس هو الحياة الواقعية ، بل ليس صورتها المنعكسة ، إن الفن في ذاته قوة مبدعة خلاقة وهو يخلق حياته الخاصة ، إنه جميل في صورته المجردة ، وهو فوق الزمان والمكان .

ونحن لانستطيع ، بالطبع ، أن نوافق على رأى يتحدى في مثل تلك الجراءة ذلك الفنان الفذ الكامل البعيد المثال ، الذي هو طبعتنا الخلاقة .
« إن فنان مدرسة كوكلان يفكرون بهذه الطريقة : إن المسرح تقليد وسنن ، ونخبة المسرح فقيرة أشد الفقر من حيث إمكانياتها بحيث لا يمكن أن تخلق لك صورة موهومة من الحياة ، ومن هنا وجب ألا يتجنب المسرح التقليد والسنن ، وهذا الطراز من الفن فيه من العمق أقل مما فيه من الجمال وهو يؤثر فينا تأثيراً سريعاً مباشراً أكثر مما يشعرنا في الواقع بما فيه من قوة ، والصورة فيه أكثر أهمية من المضمون الداخلي ، وهو يفعل في سمعك وبصرك أكثر مما يفعل في نفسك ، ونتيجة لكل هذا كان أقن أن يدرك أكثر مما يحرك هو أطفك .

« لذلك تستطيع أن تتلقى كثيراً من الانطباعات خلال هذا النوع من الفن لكنها انطباعات لن تدفق روحك ولن تنفذ إلى أعماقها : إن لها تأثيراً حاداً لكنه تأثير لا يدوم ، إنها تثير فيك الدهشة أكثر مما تثير فيك الإيمان ، ولن نجد في نطاق هذا اللون من الفن إلا ما يمكن إنجازه بوساطة ما يهرك من الجمال الزائف المصطنع أو المشاعر الخلابية المحركة للعواطف . أما المشاعر

الإنسانية الدقيقة الرقيقة المميقة فإنها لا تخضع لمثل هذه الصنعة أبداً . إنها تتطلب الانفعالات الطبيعية في نفس اللحظة التي تتجلى لك فيها في كيان الممثل ، إنها تتطلب التعاون المباشر مع الطبيعة ذاتها . ومع ذلك فإن عرض الدور أو تشخيصه يجب أن يعترف به كفن خلاق مادام يسير طريقتنا في ناحية من نواحيها .

قال جريشا جوفوركوف في مستهل درسنا اليوم إنه يحس كل ما يؤدبه على خشبة المسرح إحساساً عبقاً .
وقد أجاب تورسوف على ذلك بقوله :

إن كل إنسان في كل دقيقة من حياته لابد أن يحس بشئ ما ، والميت هو وحده الذي لا شعوره . ومن المهم أن نعرف بماذا تحس على خشبة المسرح ، وذلك لأنه يحدث في كثير من الأحيان أن ينقل الممثلون إلى المسرح حتى الممثلون ذوو الخبرة الطويلة منهم ، ما صنعوه في بيوتهم دون أن يكون هذا الذي تملوه شيئاً هاماً أو شيئاً أساسياً في أدوارهم . وهذا هو ما حدث لكم جميعاً . لقد كان بعض الطلبة يستعرضون أصواتهم ، ونبراتهم المؤثرة ، وطرقهم الفنية في الأداء ، وكان آخرون يصحكون النظارة بتمثيلهم الرشيق الكثير الحركة ومن قفزاتهم الشبيهة برقصات الباليه ، وبمباغتتهم في التمثيل مبالغة شائنة وعناء ويتأقهم في الإشارات والأوضاع ، وباختصار فإن كل ما كانوا يأتون به فوق خشبة المسرح لم يكن مما يحتاج إليه في أداء الأدوار التي قاموا بأدائها .

أما أنت يا جوفوركوف فإنك لم تتناول دورك من ناحية مضمونه الداخلي فأنت لم تعش الدور ولم تحسن عرضه وتشخيصه ولكبك صنعت شيئاً غريباً .

فأفسر جريشا بنسؤاله قائلاً : وما ذاك ؟

ويجيبه المدير : « التمثيل الآلى . ولا شك أن تمثيلك لم يكن شيئاً سيئاً فيه .
نوعه مادمتم قد وصلت إلى طرق الأداء التقليدية بشئ من الإحكام
في تشخيص دورك .

وسأغض النظر عن المناقشة الطويلة التي أثارها جريشا لأنقل مباشرة .
إلى تفسير تورسوف للحدود التي تفصل بين الفن الحقيقي وبين التمثيل الآلى .
فأقول : إنه لا يمكن أن يكون هناك فن حقيقى من غير أن يعيش الفنان في فنه ،
وهذا يبدأ من حيث يعيش الشعور في قلبه هو .

ويسأل جريشا : والتمثيل الآلى ؟

— أما التمثيل الآلى فيبدأ من حيث ينتهى الإبداع الفنى وليس في التمثيل .
الآلى ما يتطلب عملية حية ولا يظهر إلا عرضاً .

وسوف نقسم ذلك أكثر عندما تدرك أصول التمثيل الآلى وطرقه التي
تسطلح على تسميتها بالقوالب المشفوعة أو المستنسخة ، فلكي نمرك مشاركتك
من جديد لابد أن تكون قادراً على أن تحقق هذه المشاعر من صميم تجربتك
الخاصة ، ولما كان الممثلون الآليون لا يمتنعون في تمثيلهم للمشاعر من أنهم
لا يستطيعون أن يشعروك بما يكون للأحاسيس من نتائج خارجية .

والممثل الآلى ، باستخدامه لوجهه وإيماءاته وصوته وحركاته لا يقدم
للجمهور شيئاً غير القناع الميت لشعور غير موجود . ومن هنا كانت هذه
المجموعة الملفقة للأنظار من المؤثرات المختلفة التي توهمك بتصور جميع
ضروب المشاعر بوسائل خارجية .

وبعض هذه القوالب الجامدة قد استقر وأصبح تقليداً يقتل من جيل
إلى جيل ، فن ذلك وضعك يدك على قلبك للتعبير عن الحب ، أو أن تفقر فاك
لكي تعبر عن فكرة الموت . وهناك أشياء أخرى تؤخذ كما هي من بعض
الموهوبين من المثاليين المعاصرين ، كأن تحك جبهتك بظاهر يدك كما أثر عن
« فيرا كروميسارز فسكايا » في لحظات الفجعة . ولا يزال الممثلون يحترقون .

من تلك الوسائل الشيء الكثير إلى يومنا هذا . وهناك طرق مختلفة لقراءة النصوص وطرق للإلقاء والتكلم ، ومن ذلك المبالغة في رفع النبرات وخفضها في اللحظات . الحساسية في الدور ، والتي يعتمدون أداءها في تهديج طائفي متكلف أو تنميقات صوتية حماسية يفتعلونها بطريقة خاصة . وهناك أيضا طرق للحركة الجسمية . فالممثلون الآليون لا يمشون على المنصة ، بل هم يتقلون فوقها . وتوجد أيضا طرق للتعبير عن جميع المشاعر والانفعالات الإنسانية (كان تكشف عن أسنانك وأن تدبر مقلتك في صخر جبرما عندما تشعر بالنبرة ، أو أن تغطي عينيك ووجهك بدلا من أن تبكي ، أو عندما تنزع شعرك في حالات اليأس) . وهناك طرق لتقليد جميع أصناف الناس وأنماطهم وطبقاتهم الاجتماعية المختلفة (مثل الفلاحين الذين يبصقون على الأرض أو يمسحون أنوفهم بأذيال ستراتهم ، أو مثل المسكرين الذين يحدثون أصواتا بالمهايمر المثبتة في أذهبتهم أو النبلاء الذين يلعبون بالمناظير التي يحملونها في أيديهم) وهناك طرق أخرى معينة تبرز لك ما كان يقسم به أهل عصر من العصور (مثل الإشارات التي كان يستعملها ممثلو الأوبرا رمزا للقرون الوسطى ، أو الخطوات المتبخرة . للدلالة على القرن الثامن عشر) . وهذه الطرق الآلية القديمة يمكن أن نكتسب بسهولة بواسطة القرن المتصل حتى تصبح طبيعة ثابتة .

والوقت والعادة المستمرة يميلان الأشياء الشائعة بل الأشياء الحالية من الشعور أشياء مستحبة وأثيرة إلى نفوسنا . ومن ذلك هو الأكثاف ، تلك العادة التي طالما كانت موضع احترام في مسرحيات الأوبرا لوميك (المضحكة) ثم السيدات المتقدمات في السن اللاتي يحاولن أن يتظاهرن بالتعجب ، والأبواب التي تفتح وتغلق من تلقاء نفسها عندما يدخل بطل المسرحية . أو يخرج ، وروايات البالية والأوبرا والمآسي الكلاسيكية الزائفة Pseudo-classic tragedies . مليئة بهذه التقاليد البالية ، هؤلاء الممثلون الآليون يظنون أنهم يستطيعون أن يستعيدوا أكثر تجارب الأبطال سموا وأشدّها تعقيدا بواسطة

هذه الطرق الجامدة التي لم تتغير على وجه الزمان ، ومن قبيل تلك التجارب انزع أحدهم يده من فوق صدره في لحظات اليأس ، أو التهديد بقبضته في لحظة الانتقام ، أو رفع يديه إلى السماء في حالة الصلاة .

إن الممثل الآلى يحسب أن الكلام على المسرح والحركات التشكيلية ، مثل : الرقة المبالغ فيها خلال اللحظات الغنائية ، والرثابة الكئيبة في قراءة أشعار الملاحم ، والأصوات الممتلئة بالفحيح التعبير عن الكراهية ، والأصوات المشوبة بالدموع الزائفة لتصوير الحزن الشديد . . . إن الممثل الآلى يحسب أن هذا كله يهدف إلى تحسين الصوت والإلقاء والحركات ، ويجعل الممثلين بهذا أكثر جمالا ويزيد من قوة تأثيرهم المفتعل .

ومن سوء الحظ أن مافي العالم من الأشياء التي يعافها الذوق أكثر مما فيه مما يتقلبه الذوق السليم ، ومن ذلك ماتراه من هذا اللون من ألوان الظاهر والادعاء الذي يحمل عمل النبل والشرف ، والنفاضة التي تحمل عمل الجمال ، والمؤثرات المفتعلة التي تحمل عمل وسائل التمييز الأصلح الصحيح .

والحقيقة المرة أن هذه القوالب الجامدة سوف تملأ كل ثغرة في الدور الذي تصفله من قبل المشاعر الحية . أضف إلى ذلك أن هذه القوالب كثيرأ ما تندفع متقدمة على المشاعر وتسد عليها الطريق ، ولهذا السبب كان على الممثل أن يحاط نفسه من هذه الحيل ويأخذ منها حذره . وهذا يصدق حتى على الممثلين الموهوبين القادرين على الإبداع الحق .

وليس يحدى هنا خلق الممثل في اختيار ما يشاء من هذه التقاليد المسرحية مهما بلغ حذقه في ذلك ، إذ أنه لا يستطيع أن يحرك مشاعر النظارة بما يختاره منها ، لما تتطوى عليه من صفات آلية عتيقة . ولما لم يكن له غناء عن وسائل إضافية غير هذه الوسائل لكي يستثير مشاعر نظارته فإنه يلجأ إلى ما نسجه بالافعالات المفتعلة الزائفة التي هي نوع من المحاكاة المصطنعة للجنب السطحي من المشاعر الجسدية .

فإذا شد الممثل على قبضته وقلص عضلات جسده أو تنفس وهو ينتشج فإنه يستطيع بذلك أن يبلغ درجة كبيرة من القوة الجسدية التي يمتزجها الجمهور في كثير من الأحيان تعبيراً عن مزاج قوى أثارته عاطفة .

« ويستطيع الممثلون ذوو الطابع الأكثر عصية أن يثيروا انفعالات زائفة بوساطة الضغط المقتل على أعصابهم ، وتكون نتيجة ذلك هستيريا مصطنعة وبالأحرى ذهولاً ويلاً أشبه عادة بفقدان الاقتناع الداخلي ، ومثله في ذلك مثل الهيجان الجسدي المقتل .

(٤)

في درسنا اليوم ، واصل المدير مناقشة موضوع حفلة العرض . وكان المسكين قائماً فيوتسوف أكثر من انصب عليه النقد ، لأن تمثيله لم يعجب تورسوف ، بل لم يكن في نظره حتى من النوع الآلى .
وهنا سألت تورسوف : « ماذا يكون إذن ؟ »

فأجابني قائلاً : إنه من أشد أنواع التمثيل المبالغ فيه إغناء للنفس .

فقلت مخاطراً : « أظن أن تمثيل لم يكن فيه شيء من هذا ؛

وأجابني على الفور : بل لقد كان فيه شيء من ذلك بالتأكيد !

فقلت مستوحاً : متى ؟ لقد قلت أنت بنفسك إنني أديت ... ! .

فقال : لقد أوصحت لك أن تمثيلك كانت فيه بعض لحظات من الإبداع الفني الصادق تقابلها لحظات أخرى ...

واقفحرت أنا متسائلاً : من التمثيل الآلى ؟

وقد أجابني قائلاً : إن هذا النوع من التمثيل لا يمكن أن يتطور وينمو إلا بعد عمل طويل متواصل كما هي الحال مع جريشا ، وأنت لم يتوفر لك مطلقاً الوقت الذي يسمح لك بمخلقه خلقاً قوياً . وهذا هو السبب الذي جعلك

تطينا عاكاة مبالغة فيها لشخص متوحش مستعينا بأشد أنواع قوالب المواجهة
المبتدئين مجرداً ، تلك القوالب التي لا يوجد فيها أثر للبهارة الفنية . إن التمثيل
الآلى نفسه لا يمكن أن يستغنى عن الصنعة الفنية ،

وهنا قلت له : ولكن من أين جاءت تلك القوالب الجامدة ، وهذه هي
أول مرة أظهر فيها على خشبة المسرح ؟

فقال : اقرأ كتاب « حياى فى الفن » ، فإن فيه قصة عن بفتين صغيرتين لم
يسبق لهما أن شاهدتا المسرح أو حلة من حفلات التمثيل أو حتى تدريباً من
التدريب ، ومع ذلك فقد أدتا دورهما فى المساءة التي كانتا تمثلان فيها
بإبشع القوالب الجامدة وأقبحها . وأنت نفسك هندك الكثير من هذه القوالب
لحسن الحظ .

فسأله : ولماذا لحن الحظ ؟

فأجابنى : لأن محاربتها أسهل من محاربة فن التمثيل الآلى الذى تمكنه
جذوره من نفس الممثل .

إن المبتدئين من أمثالك يستطيعون ، لو كانوا من ذوى الموهبة ، أن
يحيدوا أداء أدوارهم لفترة قصيرة وبطريق الصدقة ، ولكنك لا تستطيع
أن تعيد تمثيل دورك فى قالب فنى متأسك . ونتيجة لذلك فإنك تلجأ دائماً
إلى المبالغة فى الاستعراض ، وهذا أمر لا يكون فيه ضرر ذوبال أول الأمر ،
ولكن يجب ألا تنسى أنه ينطوى على بذور خطر كبير . ولهذا فلا بد
أن تكافه منذ البداية حتى لا يورثك عادات تأخذ عليك طريقك كمثل ،
وتعترف بمواهبك الطبيعية .

ولنضرب لذلك مثالا بك أنت نفسك . إنك شخص ذكى ، ولكن
لماذا كنت فى حلة العرض تمثل تمثيلاً سخيفاً باستثناء لحظات قليلة ؟ أتمتقد
أن المغاربة الذين كانوا فى أيام مجدهم مشهورين بالثقافة ، كانوا أشبه بالحيوانات
المتوحشة التي تزوح ونجى . حبيسة فى قفص ؟ إن الوحش الذى صورته حتى

في محادثاته المأدبة مع مرءوسه ياجو قد صورته وهو يزأر في وجهه ويكشر عن أسنانه ويدبر عينيه في محجريهما : فن أين أتيت بهذا الاتجاه في فهمك للدور ؟ .

وعندئذ شرحت له في تفصيل كل ما كتبت في مفكرتي خاصة بالعمل الذي قمت به لإعداد دوري بالبيت . ولكن أجمله بتصوير المنظر بسهولة أكثر جعلت بعض الكراسي تأخذ نفس الترتيب الذي كانت تأخذه في حجرتي ؛ وكان تورنسوف يضحك من كل قلبه في بعض مواضع شرحي هذا .

وعندما انتهيت قال : لقد كانت أسوأ أنواع التثليل تبدأ في تلك المواضع ؛ فعندما كنت تعد نفسك لحفلة العرض لم يكن يشغلك من درك الأفكار التأثير على النظارة ، وبماذا ؟ بمشاعر عضوية صادقة تتفق ومشاعر الشخصية التي تصورها . لم يكن عندك شيء من تلك المشاعر ، بل لم يكن عندك مناحي صورة حية كاملة كان في مقدورك أن تستنسخها لو كان المقصود هو استنساخها من المظاهر فقط . فالذي بقي لك إذن أهمه ؟ لم يبق إلا أن تمسك بأول سمّة من سمات الشخصية تلح في ذهك الممتلئ حتى حافته بهذه الصور ، وهي مهيأة لأية مناسبة من مناسبات الحياة . إذ أن كل انطباع من انطباعاتنا يبقى في ذاكرتنا بصورة من الصور ويمكن استخدامه عندما ندعو الحاجة إلى ذلك ، وفي مثل هذه الحالات السريعة العامة من وصف الشخصية لا يكاد يهتدأ إن كان الشيء الذي تنقله يتفق والواقع أولاً يتفق ، لأننا عندئذ نكتفي بأية خاصة من الخصائص العامة للشخصية أو بما يورثهم بمشاكل الشخصية للواقع ، ولقد أمدتنا بممارستنا للحياة اليومية بقوالب أو بعلامات وصفية خارجية نستطيع عن طريقها أن نبعث الحياة في الصور ، ذلك أن كثرة استعمال هذه العلامات وتلك القوالب يجعل لفهمها متفقاً عليه لدى الجميع .

وهذا هو ما حدث لك ، لقد أغراك المظهر الخارجي لأي رجل أسود بصفة عامة فاستنسخت صورته في سرعة ودون أي تفكير فيما كتب شكسبير .

لقد حاولت أن تحصل على التصوير الخارجى للشخصية ، ذلك التصوير الذى بدت لك استعادته فعالة وحية وسهلة . وهذا هو ما يحدث دائماً عندما لا يكون تحت تصرف الممثل ثروة من المواد الحية المستمدة من الحياة . وكان يمكنك أن تقول لآى واحد منا : مثل لنا على الفور ، وفى غير إعداد ، شخصية رجل متوحش بصفة عامة ، وأنا مستعد أن أراهن أن الغالبية كانت ستصنع ما صنعته أنت ، لأن الاندفاع العنيف فى الحركة والصوت الحادر ، وإظهار بريق الأسنان وتحريك حدقتى العينين لإظهار ياضهما ، كل هذا قد اختلط فى خيال الإنسان منذ عهود لا تعيها الذاكرة لفكرتنا الخاطئة عن الإنسان المتوحش . وكل تلك الطرق فى تصوير المشاعر تصويراً عاماً ، كائنة فى كل إنسان منا ، وهى تستخدم دون أن يسأل مستخدمها عن سبب استخدامها أو الظروف التى يمارسها فيها .

«وبينا يستخدم الممثل الآلى القوالب الجامدة التى استخلصها الممثلون القدامى لكي تحمل على المشاعر الحقيقية نجد الممثل الذى يبالغ فى تمثيله يستعمل أول ما يخطر فى باله الحركات الإنسانية العامة دون أن يفكر حتى فى صقلها أو إهداها للمسرح . إن كل ما حدث لك هو من الأمور التى يمكن فهمها والتماس الأعدار لها إذا صدرت من ممثل مبتدئ . ولكن كن على حذر فى المستقبل ، لأن المبالغة فى التمثيل التى هى من أعمال الهواة تنتهى بك إلى أسوأ أنواع التمثيل الآلى .

حاول ، أولاً ، أن تتجنب الخطوات الأولى الخاطئة التى تبدأ بها عمالك . ولكي تحقق هذا الغرض عليك أن تدرس الأساس الذى تقوم عليه طريقتنا فى التمثيل ، وأن تدرس من هذه الأسس ما يتصل منها بالطريقة التى تعيش بها فى دورك . ثم حاول ثانية ألا تكرر هذا النوع من التمثيل الذى لا معنى له ، والذى قدمته لينا منذ قليل ، والذي كان موضع نقد الآن . وثالثاً لا تسمح لنفسك بأن تمثل لنا أى شيء تمثيلاً سطحياً دون أن تكون قد أحسست به

في قرارة نفسك ودون أن يكون قد أثار فيك حتى مجرد الاهتمام به .

إن الصدق القائم على المهارة الفنية هو من الأمور التي يصعب أن تستمر طويلا ، لكنه إذا تحقق لا يمكن أن تعافه النفس أبداً . إنه يصبح أكثر إقناعاً للنفس ، وهو يتعمق في أغوار النفس أكثر من سواء على الدوام حتى يسرى في كيان الفنان كله وفي كيان النظارة كذلك . إن الدور الذي يكون الصدق مادته لا بد أن ينمو ، أما الدور الذي تكون القوالب الجمادة مادته فإنه ينوى ويصبح غشا سخيفاً .

ولابد أن التقاليد والعارق التمثيلية القديمة التي استخدمتها سرمان ماعلقها نفسك لأنها لم تقو على مواصلة إثارتك كما أثارتك في المرة الأولى عندما حسبت ، خطأ ، أنها هي الإلهام .

ثم أضف إلى هذا كله ظروف جهودنا المسرحية ، وشهرتنا التي تتوقف على الطرق التي يتبعها الممثلون في أداء أدوارهم ، واعتمادنا في نجاحنا على الجمهور ، ورغبتنا المنبعثة من تلك الظروف في خلق أية وسيلة للتأثير على الجمهور . إن تلك المثيرات التي ينبغي عليها طابع الاحتراف كثيراً ما تملك الممثل حتى إذا كان يؤدي دوراً قوياً مستقر الدعائم ، وهي لا ترقى بقدرته على التمثيل ولكن على العكس ، إذ توجهه بتأثيرها فيه فيزيد في مبالفته في الاستعراض وتقوى فيه الطرق ذات القوالب الجمادة .

أما جريشا فقد كان جهده واضحاً حقيقة في التخفيف من أثر قوالبه الجمادة ، وإن كانت نتيجة هذا التفاوت رداءة وجوده . أما قوالبك أنت فكانت رديئة لأنك لم تهذبها ولم تغير منها شيئاً . وهذا هو السبب الذي من أجله قلت إن ما قام به كان من قبيل التمثيل الآلي المذهب نوعاً ما ، أما الجزء غير الناجح من أدائك فأني قلت : إنه كان من قبيل ما يقوم به الهواة من مبالغة في التمثيل .

وهنا قلت مسائلاً : إذن فقد كان تمثلي خليطاً من أجود حروب التمثيل في حرقتنا ومن أسوأها ؟

فقال نورستوف ، «كلا ليس من أكثر هارداة . إن ما كان يصنعه الآخرون كان أكثر من تمثيلك نفسه رداة . وإن ما في تمثيلك الذى يشبه تمثيل الهواة من عيوب يمكن علاجه . ولكن عيوب الآخرين تدل على أنهم يخضعون خضوعاً واعياً لفكرة أو مبدأ يصعب تغييره أو اقتلاعه من نفوسهم .

وسأله : « وما ذاك ؟ »

فقال : « أعنى سوء استغلال الفن . »

وهنا سأله أحد الطلبة : « وكيف يكون هذا الاستغلال السيئ ؟ »

ويجب : « يكون كما صنعته سونيا فيليا مينوفا . »

وهنا قفزت الفتاة المسكينة من مقعدها فى دهشة وهى تقول : « أنا ؟ »

وما الذى صنعت ؟ »

فاجاب المدير : « لقد أرىنا يدك الصغيرتين وقدميك الصغيرتين وشخصك بأكمله ، وذلك لأنك رأيت أن هذا كله كان يمكن أن يبدو على المسرح أحسن مما هو فى الواقع . »

وقلت أنا : « يا لبشاعة ! إنى ما كنت أعرف ذلك البتة . »

ويقول المدير : « هذا هو ما يحدث لنا دائماً حينما تكون عادتنا متأصلة فىنا . »

وسأله : ولماذا مدحتى إذن ؟

ويجيبها : مدحتك لجمال يدك وقدميك .

وسأله : إذن فإذا كان رديئاً فى ذلك كله ؟

ويقول المدير : لقد كان موضع السوء فى تمثيلك هو أنك كنت تعبثين بجمهورك ولم تكونى تمثلين دور كازين . إنك تعلمين أن شكسبير لم يكتب لهلمناه « ترويض المتمرده » لى تاتى طالبة اسمها سونيا فيليا مينوفا ، لتظهر أمام النظارة قدميها الصغيرتين من فوق خشبة المسرح ، أو لتعبث بالمحبين بها . لقد كان لشكسبير وجهة نظر مختلفة ، وجهة نظر ظلت غريبة عنك ،

ولهذا ظلت غير معروفة لنا . وقتنا لسوء الحظ يساء استغلاله كثيراً لأغراض شخصية . إنك أسأت استغلاله لتظهرى جهلك ، وغيرك يسمى استغلاله ليكتسب شهرة أو ليعرز نجاحا سطحيا ، أو ليتخذ منه وسيلة لكسب العيش . وهذه الأمور تعد ظواهر عامة في حرفتنا ، ولهذا أسارع فأحول بينك وبينها .

ومن ثمة تذكروا جيداً ما سأقوله لكم : إن المسرح ، من حيث هو منشأة علانية تجتمع فيها الجماهير للمشاهدة ينجذب إليه أناسا كثيرين لا يتفنون من ورائه إلا مجرد استغلال جماهم استغلالا ماديا ، أو اغتاذه وسيلة لكسب العيش . وهم يستولون على الجمهور وذوقه المنحرف ، يستولون على الحسنيات والمكائد ، والنجاح الزائف وغير ذلك من الوسائل الكثيرة التي لا علاقة لها بالفن ، لإبداعي . هؤلاء المستولون هم ألد أعداء الفن ، علينا أن نتخذ حذرم أعنف الإجراءات . وإذا استعصى إصلاحهم فيجب أن نطرحهم من بيننا . ولذلك — وهنا أخذ يوجه كلامه إلى سونيا مرة أخرى — يجب عليك أن تقررى نهائيا إذا ما كنت قد جئت إلى هنا لتخدمى الفن ، ولتبدلى التضحيات من أجله ، أم جئت لاستغلاله لأغراضك الشخصية ؟

وأصل تورسوف حديثه متوجها إلى بقيتنا فقال : إننا لا نستطيع تقسيم الفن إلى أصناف وأنواع إلا من الوجهة النظرية فقط . إذ الواقع أن جميع مذاهب التمثيل يختلط بعضها ببعض من الناحية العملية . ومن سوء الحظ أننا كثيراً ما نرى بعض كبار الفنانين يهبطون بأنفسهم بسبب ما فهم من الضغط الإنسانى فيمثلون تمثيلا آليا . بينما نرى الممثلين الآليين يرتفعون في بعض اللحظات إلى قمم الفن الصادق .

ومن هنا نرى الممثل يجمع في دوره بين لحظات مختلفة جنبا إلى جنب ، غفراء في بعضها يستغل الفن استغلالا سيئاً . ومن ثم كان من الضروري أن يتبين المثلون حدود غفهم ويتعرفوها .

لقد اتبعت لي تماما بعد سماعي لشرح نورسوف أن حفلة العرض قد أساءت إلينا أكثر مما أحسنت .

وعندما صارحت نورسوف برأي احتج قائلا : كلا إن الحفلة أظهرت لكم ما يجب أن تتجنبوه على خشبة المسرح .

وفي نهاية المناقشة أعلن المدير أننا بالإضافة إلى عملنا معه في الفند سوف نبدأ تمارينات منتظمة الغرض منها تطوير أصواتنا وحركات أجسامنا . وهذه التمارينات عبارة عن دروس في الفناء والتمرينات الرياضية والرقص والمبارزة ، وسوف تجري الدروس يوميا لأن تنمية عضلات الجسم تتطلب تمارينا متطلبا وكثيرا ووقتنا طويلا .

الفصل الثالث

الفعل : ACTION.

- ١ -

ياله من يوم ذلك الذى تلقينا فيه أول درس لنا من المدير .
لقد تجمعتنا فى المدرسة ، التى كانت عبارة عن مسرح صغير ، لكنه
مسرح معد إعداداً كاملاً .

لم يلبث المدير أن دخل ، ثم ألقى علينا جميعاً نظرة فاحصة وقال : « ماريا
أرجو أن تصعدى إلى خشبة المسرح ، »

وقد فرحت الفتاة المسكينة . وذكرتنى وهى تجرى لتخفى نفسها كالجرى
الخائف المذهور . وأخيراً أمسكتها وذهبتا بها إلى المدير الذى كان يضعك
كما تضعك الأطفال . وضعت الفتاة وجهها بين يديها وأخذت تردد تلك
العبارات التى كانت تؤثرها حينما تمر عما يدهشها قائلة : « يا إلهى ! إني
لا أستطيع أن أصنع ذلك ؛ يا إلهى ! لقد ما أنا خائفة ! »

فقال تورسوف وهو يحدها بنظرة : « هدنى من روعك وذهينا نمثل
رواية صغيرة . وإليك موضوعها . » وكان تورسوف يقول هذا وهو
لا يلقى بالا إلى ما فيه الفتاة من ريبك . ثم أضاف : « سيرفع الستار وأنت
جالسة على خشبة المسرح وحيدة . وستظلين جالسة ثم يسدل الستار . وهذه
هى الرواية بأكملها . هل يمكنك أن تتصورى شيئاً أسهل من هذا ؟ » ولم

تجيب ماريّا على سؤاله ، فأخذها من ذراعها وهو لا ينبس ، ثم توجه بها إلى خشبة المسرح بينما أغرقنا جميعا في الضحك .

وهنا يلتفت المدير إلينا وهو يقول في هدوء : « يا أصدقائي أتم الآن في فصل دراسي . وماريّا الآن تحتاز أحم لحظة في حياتها الفنية ، فحاولوا أن تعلموا متى تضحكون وهم » .

وأخذها تورتسوف إلى منتصف المسرح ونحن جالسون صامتين في انتظار رفع الستار لم يلبث أن ارتفع يبطه . وكانت ماريّا تجلس في وسط المنصة بالقرب من مقدمة المسرح ويدأها لا يزالان تغطيان وجهها ، وأخذنا نضحك بجلال الجو ورهيبته وبفترة الصمت التي استمرت حتى طالت .

وكان أول ما حدث أن رفعت ماريّا إحدى يديها عن وجهها ثم رفعت الأخرى أيضا . وفي الوقت نفسه أخذت تميل برأسها إلى أسفل حتى لم نعد نرى شيئا غير قفاها .

ثم مرت فترة أخرى من الصمت كانت فترة مؤلة . ولكن المدير ظل ينتظر في صمت مقصود ، ولما كانت ماريّا مدركة للتوتر المتزايد فقد نظرت ناحية النظارة . ولكنها سرطان ما أشاحت عنهم بوجهها . ولما لم تكن تعرف أين أو ماذا تصنع فقد بدلت من حالتها ، فإذا هي تجلس مرة في هذا الوضع ثم لا تلبث أن تغيره إلى وضع آخر ، ثم إلى أوضاع أخرى مربكة كثيرة ، فهي تلقى بنفسها إلى الخلف ثم تعتدل من جديد ، ثم تتحنن وتشد طرف ثوبها في قوة ، ثم إذا هي تتظر في ثبات إلى شيء على الأرض .

وتركها المدير فترة طويلة في هذا الموقف دون أن يرق لها أو يرحمها بما هي فيه ، ولكنه أعطى آخر الأمر إشارة بإزالة الستار . وعند ذلك اندفعت أنا إليه ، فقد كنت أريد أن يطلب مني أداء هذا القرن نفسه .

وأخذت مكانا في منتصف المنصة . وعلى الرغم من أن هذه لم تكن

حفلة حقيقية فقد كانت غشى مليحة بدوافع متضاربة ، فبطبيعة كوني على خشبة المسرح كنت أشعر أنني في موضع تطالع إلى فيه العيون ، ومع ذلك فقد كان مطلوباً إلى أن يخامرني شعور داخلي بالوحدة . لقد كان جزء مني يتحرى تسليّة المتفرجين حتى لا يشعروا بالملل ، بينما جزء آخر ينهاني عن الانتباه إليهم . وعلى الرغم من أن قدي وخزاعي ورأسي وجهذي قد أدت كلها ما اردت منها أن تؤدي فقد أضافت شيئاً ، شيئاً زائداً لم يكن إليه داع ؛ فانت تحرك ذراعيك أو قدمك بمتوى السهولة ، ثم إذا بك تشعر بالجاهة بأنك وقد التويت وتبدو كالو كنت في وضع من ستلتقط له صورة .

يا عجباً ! . إنني لم يسبق لي أن ظهرت على المسرح إلا مرة واحدة ومع ذلك فقد كان أسهل على إبراهيم أن أجلس على المسرح في حالة مفتعلة من أن أجلس هكذا في بساطة وبصورة طبيعية . إنني لم أكن أستطيع أن أفكر فيها بغيري لي أن أصنعه . وقد قال لي زملائي فيما بعد إنني كنت أبدو مرة فيها ومرة مضحكا وأخرى مرتكاً ، ومرة كالذي يطلب عليه الشهور بالذنب أو الذي يرغب في الاعتذار لأحد من غلطة وقع فيها ، ولم يزد المدير على الانتظار شيئاً ، ثم قام بهذا التمرين نفسه مع الآخرين ، حتى إذا انتهى منهم جميعاً قال :

والآن لننقل شيئاً آخر غير هذا ، وسنعود فيما بعد إلى هذه التمرينات لنعلم كيف نجلس على خشبة المسرح .

وعند ذلك سأناها : ألم يكن ذلك هو الذي كنا نصنعه ؟
فأجاب : أوه كلا . إن الذي كنتم تفعلونه لم يكن هو ما أريده من الجلوس في بساطة .

وهنا سأناها : ما الذي ينبغي علينا أن نفعل إذن ؟
وبدلاً من أن يجيب على سؤالنا بالكلام نهض سريعاً ومشى إلى خشبة المسرح بصورة عملية ، ثم جلس متاقلاً في مقعد ذي مسند ليسترجح كالو كان في

منزله ، ولم يصنع أو يحاول أن يصنع شيئا ، ومع ذلك فقد كان وضع جلسته مدهشا في بساطته . ولبئنا نرقبه ونزيد أن نعرف ما الذى كان يدور في قرار نفسه . ثم ابتسم ، وابتسمنا نحن كذلك . وبدأ كالذى يفكر ، وكنا في أشد الشوق إلى معرفة ما يجرى في ذهنه ، ثم رأيناه ينظر إلى شيء ما ، وشعرنا كأننا يجب علينا أن ننظر ما هو الشيء الذى كان يسترعى انتباهه .

قد لا يهم أحد منا في حياته اليومية بأن تكون له طريقته الخاصة في الجلوس أو بأن يظل جالسا هذه الجلسة الخاصة . ولكن الإنسان عندما يرى أحدا جالسا على خشبة المسرح يرى أنه ، لسبب ما ، يرقبه بإمعان ، بل ربما شعر بسرور حقيق بمجرد رؤيته جالسا .

هذا هو الذى حدث عندما كان الآخرون يجلسون على المنصة . إننا لم نكن نزيد أن ننظر إليهم كما لم نكن نزيد أن نعرف ما كان يجرى في نفوسهم ؛ لقد كان عجزهم ورجبتهم في إمتاع المشاهدين أمرا مضحكا ، في حين أننا كنا شديدي الانجذاب إلى المدير حينما جلس على المنصة ، بالرغم من أنه لم يكن يعيرنا أقل شيء من انتباهه .

فإذا كان السر في ذلك يازى ؟ لقد تولى المدير الإجابة عن ذلك بنفسه : إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لابد أن يحدث لغرض ما ، حتى احتفاظك بمقعده لابد أن يكون لغرض . . . ولغرض معين ، وليس بمجرد الفرض العام من وجوب أن تكون على مرأى من المشاهدين . إن الممثل يجب أن يدرك سبب وقوفه ، أو حقه في أن يقف ، فوق المنصة وليس هذا بالأمر السهل .

ويقول تورسوف قبل أن يغادر خشبة المسرح : والآن هلموا نكرر تجربتنا السابقة .

ماريا . . اصعدى هنا ، إلى ، إني سوف أمثل معك .

وصرخت ماريا : أفت ؟ ثم جرت إلى خشبة المسرح .

وعادت من جديد لتأخذ مكانها على المقعد الكبير في منتصف المسرح وعادت من جديد لتتطرق في حصى ، وتحرك في وعي وإدراك وتشد أطراف ثوبها . وكان المدير يقف إلى جوارها وقد بدا كأنه يبحث بعناية كبيرة عن شيء في نسخته . وفي نفس الوقت ، أخذت ماريّا تصيح بالتدريج أكثر هدوءاً وأكثر تركيزاً . سكنت حركتها أخيراً وركزت حينها عليه . وكان الذي ينبغي أنها ربما أقلقته أو شوشته عليه ، فلم تكن تفعل شيئاً أكثر من انتظار أوامر جديدة . وكان وضعها طبعياً يتفق وواقع الحياة وكانت في الغالب تبدو جميلة ، وقد أظهر المسرح ملاعبها الحسنة . ثم مضى بعض الوقت على هذه الحال . وبعد ذلك أُنزل الستار .

وسألها المدير ، وهما يعودان إلى مكانهما من القاعة : والآن ماذا كان شعورك ؟

قالت : أنا ؟ لماذا ؟ وهل مثلنا شيئاً ؟

ويقول لها : طبعاً .

وتجيبه : أوه : لكنني ما ظننت إلا أنني كنت جالسة مجرد جلوس ، ومتنظرة حتى تجد المكان الذي تبدأ منه في نفسك ، وذلك لتخبرني ماذا أصنع .
جها : إنني لم أمثل شيئاً .

ويقول لها : لقد كان هذا أحسن ما في الأمر كله . لقد كنت تجلسين وتنتظرين ، ولم تكوني تفعلين شيئاً .

وهنا يتجه إلينا ويقول : ما الذي كان أقوى في إثارة مشاعركم : أن تجلسوا على خشبة المسرح لتظهروا أقدامكم الجميلة كما كانت سونيا تصنع ، أو لتظهروا أجسامكم كلها كما كان جريشايصنع أم تجلسوا لفرض معين ولو كان فرضاً بسيطاً كما لو كنتم تجلسون في انتظار حدوث شيء ؟ قد لا يكون لهذا لفرض أهمية خاصة في ذاته ، ولكن هذه هي الحياة ، إن الإنسان كلما حاول استعراض نفسه خرج عن نطاق الفن الحى .

يجب عليكم وأتم على خشبة المسرح أن تقوموا بإجراء ما، والفعل والحركة هما أساس الفن الذى يتبعه الممثل .

ولكن جريش يقاطعه قائلاً : ولكنك قلت منذ لحظة : إن التمثيل حتر ورى .
وإن مجرد استعراض الأقدام والأجسام كما فعلت أنا ليس فعلاً ، فلياذ يكون .
من قبيل الفعل ان تجلس فى مقعد ، كما فعلت ، دون أن تحرك إصبعها ؟ إن .
هذا فى نظرى يبدو شيئاً ليس فيه أى شئ من العمل .

وهنا لم أبال أن أقول : إني لا أعرف أكان إجراء من الإجراءات .
ولكننا جميعاً نوافق على أن ما اعتبرته ليس من التمثيل فى شئ كان أكثر
أهمية تمثيلك بكثير .

وهنا قال المدرس فى هدوء مخاطباً جريشاً : وهكذا نرى أن السكون الخارجى .
لشخص جالس على خشبة المسرح أمر لا ينطوى على أى شئ سلبى . فأنتم
قد تتعلمون فى غير حركة وتكونون فى نفس الوقت فى حركة كاملة ، وليس هذا
هو كل شئ . إن عدم الحركة الجسدية يكون فى كثير من الأحيان نتيجة مباشرة
للجيشان الداخلى . وهذه الاضطرابات الداخلية هى الشئ الذى يحظى بأكبر
قسط من الأهمية من الناحية الفنية . إن جوهر الفن ليس فى صورته الخارجة
ولكنه فى مضمونه الروحى . ولذلك فإننى سوف أغير الصيغة التى أعطيتها
لكم من لحظة مضت وأصوغها على هذه الصورة .

هأنه من الضرورى أن تمثل أو تقوم بفعل وأنت على خشبة المسرح سواء .
أكان تمثيلك أو فعلك من الداخل أم من الخارج .

— ٢ —

قال المدرس لما رآه عند ما دخل إلى حجرة الدراسة اليوم : هللى يا ماريانقدم
رواية جديدة .

هواليك خلاصة تلك الرواية : لقد فقدت أمك وعظمتها كما فقدت دخلها
ولم يجد عندها شئ تبيعته لتدفع مصروفات تعليمك فى مدرسة التمثيل .

وستضطرين نتيجة لهذا أن تنادى المدرسة في الند . ولكن صديقتك .
جاءت لإقناذك ، ولم يكن لديها نقود لإقراضك إياها ، ولهذا أحضرت
إليك دبوسا مرصعا بالأحجار الثمينة ، فحركت بفعلتها الكريمة عواطفك ،
وأثارت مشاعرك ، فهل يمكن أن تقبلي هذه التضحية ؟ إنك لا تستطيعين
الوصول إلى قرار . إنك تحاولين الرضا فتفترس صديقتك الدبوس في
سنارة وتخرج ، وتهرعين أنت في أثرها إلى البهو حيث تحاول هي إقناعك .
بقبول الدبوس ، لكنك ترفضين بل تسيكين ، ثم تقبلين آخر الأمر
وتعترفين لها بالجميل . ثم تتركك صديقتك وتعودين إلى الحجرة لتأخذى
الدبوس ، ولكن . . أين هو ؟ هل من الممكن أن يكون أحد قد دخل
وأخذه ؟ إن ذلك محتمل كل الاحتمال في بيت واسع حافل بالسكان كهذا ،
وينبع ذلك بحث دقيق مرهق للأعصاب .

اصمدى إلى المنصة وسأقرض الدبوس في ثابا هذا الستار عليك أن
تقومى بالبحث عنه .

وبعد لحظة واحدة أعلن أنه مستعد للشروع في العمل .
واندفعت ماريا إلى خشبة المسرح كما لو كان أحد يطاردها وجرت إلى ..
حافة الأضواء الأمامية ثم عادت إلى الخلف ثانية بمسكة رأسها بسكلتها يديها
وهي تتلوى من الرعب ، ثم أقبلت إلى الأمام وعادت فذهبت إلى الخلف
من جديد ، ولكن من الجهة المضادة هذه المرة ، ثم اندفعت إلى المقدمة
وامسكت بطيات الستار وجعلت تهزها في قنوط وبأس . وأخيرا دفنت
رأسها فيها . وقد كانت تقصد بهذه الحركة أن تصور لنا أنها تبحث عن
الدبوس ، فلما لم تجده عادت في مرة وألقت بنفسها خارج المنصة وهي .
تمسك برأسها مرة وتضرب على صدرها مرة أخرى ، وليس يخفى أنها كانت .
بذلك تريد أن تصور موقفها في هذه المسألة العامة .
ولم يستطع الجالسون منا في الأوركسترا أن يملكوا أنفسهم من .
الضحك .

ولم تمض فترة طويلة حتى كانت ماريا تجري نحونا في حالة اتصار عظيم
وعيناها تلالان ووجتها نلتهان .

عند ذلك سألتها المدير : كيف الحال ؟

وتصيح ماريا قائلة وهي تثب في مقعدها : أوه كم كان الموقف رائعا !
إنى لا أستطيع أن أصف لك كم كان ذلك رائعا . إننى سعيدة للغاية . إننى
أشعر كالو كنت أقف لأول مرة فوق خشبة المسرح ، لقد كنت أشعر
بتمتى العلمانية وأنا على المسرح .

ويقول لها المدير مشجعا : هذا عظيم ، ولكن أين الدبوس أعطى إياه ،
وتقول له : أوه يا لله ! لقد نسيت .

ويقول لها : يا عجبا ! لقد كنت تبحثين عنه بحثا شديدا ثم تفسينه ؟

ولم نكد نلتفت حولنا حتى كانت على المسرح من جديد وراحت تبحث
في طيات الستار .

وهنا يقول لها المدير محذرا : تذكرى هذا جيدا . إذا وجد الدبوس
فقد نهموت . وعندئذ تستطعين متابعة المجيء إلى هذه المدرسة لتلتى دروسك .
أما إذا ضاع فلن يكون أمامك إلا أن تغادري المدرسة .

وسرعان ما أريد وجهها ، وثبتت عينيها على الستار ثم راحت تبحث كل
طية من طياته وكل جهة من جهاته بحثا شديدا دقيقا . وكان بحثها هذه المرة
يجرى على همل وأبطأ بكثير مما فعلت من قبل ولكننا كنا جميعا متأكدين
أنها لم تكن تضع ثانيا من وقتها . وأنها كانت مضطربة حقيقة على الرغم
من أنها لم تعتمد أن تبدو كذلك .

ثم إذا هى تقول : يا إلهى ! أين هو ؟ أوه ! لقد ضاع الدبوس !
وكانت الألفاظ تصدر منها هذه المرة في همهمة وصوت خفيض .

وتصبح الفتاة قاتلة في يأس وذمبول بعد أن بحثت في كل جزء من أجزاء الستار : إنه ليس هنا شيء !

وكان الحزن والقلق يتشيان وجهها كله . ثم إذا هي تقف بلا حراك كما لو كانت أفكارها تسرح بعيداً . وكان من السهل على أى إنسان أن يشعر كيف أثر ضياع الدبوس في نفسها .

وكنا نرقب ذلك بأنفاس مبهورة .

وأخيراً تكلم المدير فقال : « والآن ماهو إحساسك بعد بحثك الثاني ؟ »
وتجيبه : « ماهو إحساسى ؟ لا أدرى . » وكانت تبدو في حالة من الفتور والضعف وتهزكت فيها كما لو كانت تبحث عن جواب . وقد ظلت عيناها تنظران في غير وجهى إلى أرض المتعة . ثم أردفت قاتلة بعد لحظة : « لقد بحثت عنه جيداً . »

ويقول لها : « هذا صحيح . لقد بحثت عنه هذه المرة فعلاً . ولكن ما الذى صنعت في المرة الأولى . »

وتجيبه : « لقد كنت مضطربة في المرة الأولى . لقد كنت أتعذب . »

ويسألها : « أى الإحساسين كان أنسب وأكثر قبولاً من الآخر : الأول عندما اندفعت هنا وهناك وأنت تمرقين . الستار أم الثانى عندما جعلت تبحثين خلاله في هدوء ؟ »

وتقول له : « بل المرة الأولى بطبيعة الحال . »

ويجيبها : « كلا ، لا نحاول أن نجعلينا نعتقد أنك كنت في المرة الأولى تبحثين عن الدبوس . إنك حق لم تفكرى فيه ، والذى كنت تفقدينه هو أن توهمينا بأنك تتعذبين لجرد العذاب لحسب . »

أما في المرة الثانية فقد كنت تبحثين عنه حقيقة . لقد رأينا ذلك جميعاً . ولقد فهمنا واقتننا ، لأن ذعرك وذمورك كانا باديين فعلاً .

إن يملك في هذه المرة الأولى كان ردينا ، أما في المرة الثانية فكان جيداً
ولقد صدمها هذا الحكم صدمة هنيئة فلم تملك إلا أن تقول : « لقد
كدت أقتل نفسي في المرة الأولى » .

ويجبها قائلاً : « هذا لا يمننا ولا شأن لنا به هنا ، لأن الذي فعلته حال
بينك وبين البحث الحقيقي عن الديوس . فإذا كنت فوق المنصة فلا تجرى .
من أجل الجرى ولا تمضي من أجل العذاب ، ولا تقوى بأفعال عامة لجرّد
القيام بأفعال والسلام ، بل يجب أن يكون ما فعلته لمرض دائم » .
وأضفت أنا قائلاً : « وفي صدق » .

فقال المدير موافقاً على كلامي : « نعم . والآن اضعدوا إلى المنصة وقوموا
بنفس الدور » .

وصعدنا إلى المنصة ، ولكننا ظلمنا وقتاً طويلاً لا نعرف ماذا نصنع .
لقد شعرنا أننا لا بد أن نصنع شيئاً يؤثّر في النظارة . ولكنني لم أستطع أن
أفكر في شيء يستحق اهتمام هؤلاء النظارة . لقد شرعت أخذ شخصية
عطيل ، ولكنني توقفت ، وقد حاولت أن أتخذ شخصية أحد الأرستقراطيين
أو شخصية قائد أو شخصية فلاح ، أما ماريا فقد جرت حولنا ممسكة برأسها
وقلبها وهي تريد تمثيل دور مفعج . وأما بول فقد جلس على مقعد في وضع
يشبه وضع هاملت ، وكان يبدو عليه أنه يمثل إما رجلاً محزوناً أو رجلاً
زال من عينه غشاوة الوم . أما سونيا فقد أخذت تناغي وتتدل من حولنا
وقد وقف جريشا إلى جانبها ولمان لها عن حبه في أقدم الأساليب المسرحية
وأكثرها رشاقة . وعند ما حدث أني نظرت ناحية يقولوا أمنوفيك وداشا
ديمكوف الذين كانا ينفذان أنفسهما كالعادة في أحد الأركان كدت أضحج
وأزجر عندما رأيت جنبهما تحمقان في جمود ويقفان وقفتها المتخشبة وهما
يؤديان مشهداً من رواية ، براند لإيسن .

وهنا قال المدير : « والآن هيا بنا لنخص ما قمم بأدائه ، وسأبدأ بك » .
وأشار إلى ، « وبك أيضاً يا ماريا وبول في الوقت نفسه » .

ثم أردف قائلاً : « اجلسوا على هذه المقاعد لكي يتسنى لي أن أراكم في وضوح ، ثم ابدؤا : وستمثل أنت دور القيور وأنت ياماريا تمثيلين دور من تمعذب ، وأنت يابول دور شخص محزون . فيها مثلوا هذه الحالات لمجرد تمثيلها فقط ، وليس في أدوار روائية .

ثم جلسنا وسرعان ما شعرنا بسخافة موقفنا . وفي الوقت الذي كنت أمشي فيه هنا وهناك أبلوى كالوحش كان من الممكن أن أنصور أن هناك بعض المعنى فيها كنت أصنع ، ولكن عندما وضعت على المقعد ، ولم تعد تصدر عن أية حركة خارجية ، لم يعد عليا ما كان في أدائي من سخف .

ثم سألت المدير : « والآن مارايكم ؟ هل يستطيع أحد أن يجلس على مقعد ويكون لغير ما سبب على الإطلاق غيوراً أو في ثورة تقيمه وتقمده أو حزينا ؟ هذا غير ممكن طبعاً . وعليك أن تضعوا الحقيقة التالية في ذاكرتكم دائماً : إنه لا يمكن أن يحدث على المسرح ، ونحت أي ظرف من الظروف أي فعل يقصد به الممثل أن يثير في الحال إحساساً ما من هذه الأحاسيس وليس من أجل هدف معين . وإغفال هذه القاعدة لا يؤدي إلا إلى أقبح أنواع التصنع إغناء للنفس ، فعندما تكون بصدد اختيار نوع من أنواع الفعل المسرحي فعليك أن تدع الإحساس والمضمون الروحي وشأنهما . إذ لو أن تعتمد أن تبدوا غيوراً أو محباً أو معذبا من أجل هذه المشاعر ، من أجلها غصب ، فإن أمثال هذه المشاعر إنما هي نتيجة لشيء قد وقع من قبل ، ومن هنا كان عليك أن تفكر في هذا الشيء الذي وقع من قبل على قدر ما تستطيع . أما النتيجة فسوف تأتي من نفسها . إن التمثيل الزائف للعواطف أو للناذج أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا ، ولكن ينبغي عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع . لا تقلدوا العواطف والقوالب بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك الأقوال . ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها .

وذهب قائلاً إلى أننا كنا نستطيع أن نمثل أحسن مما مثلنا لو لم تكن المنصة عارية على هذه الصورة . وذلك بأن يكون فيها بعض الأثاث المختار هنا وهناك ، وأن تكون هناك مدفأة أو (منفضة) سجائر أو غير ذلك . ويوافق المدير على ماذهب إليه قائلاً ثم ينهى المدرس عند هذه النقطة .

كان درس اليوم قد حدد له حسب جدول الحصص أن يكون دراسة فرق منصة المدرسة ، ولكتنا عندما وصانا وجدنا الصالة مغلقة . على أنه كان هناك باب آخر مفتوح يؤدي إلى المنصة مباشرة . وقد دهمنا عندما دخلنا فوجدنا أنفسنا داخل دهليز رأينا بعده حجرة جلوس صغيرة أيقة فيها بابان يؤدي أحدهما إلى حجرة الطعام ، ثم إلى حجرة نوم صغيرة . ويؤدي الآخر إلى مرطول على أحد جانبيه حجرة للرقص تتوهج فيها الأضواء . وكانت هذه الحجرات قد ركت من مناظر وروايات قديمة أخرجت من قبل . وكان الستار الرئيسي مسدداً وأقيم خلفه مقراس من بعض الأثاث .

ولم نكن نحس أننا على خشبة المسرح ولهذا كان سلوكنا سلوكاً حراً طبيعياً . وقد بدأنا بالفرجة على الحجرات ثم جلسنا جماعات وأخذنا نتعجب أطراف الحديث .

ولم يخطر ببال أحد منا أن المدرس كان قد بدأ فعلاً . وأخيراً ذكرنا للمدير أننا جئناها سوية لنعمل .

فقاله أحدنا : وما الذي سوف نصنعه ؟

فكان الجواب : نفس الشيء الذي قننا به بالأمس .

ولكننا ظللنا وقومنا . ولم زد على ذلك .

ويسألنا المدير قائلاً : لماذا تقولون وقومنا هكذا ؟

ويجيبه بول : في الحقيقة لست أدرى ... أتريدنا أن نمثل هكذا لجأه ،
ولغير سبب بالمرّة ؟

ثم توقف عن الحديث كأنه لا يجد ما يقول .

وهنا يقول تورندوف : إذا كان ما لا تسرع إلّاه أن تقوم به شيء
شيء دون ما سبب على الإطلاق فلماذا إذن لا تبحث عن سبب ؟ إنني
لا أقيدكم أي قيد ، وأما لا أطلب إليكم شيئاً غير أن نظروا وافقوا حيث أتم
كالخشب المستنق .

وعاظم أحداً فقال : « وهل لا يكون هذا تمثيلاً من أجل التمثيل ، ؟
ويجب المدبر : « لا ، من الآن فصاعداً يجب ألا يكون التمثيل إلا لغرض ما
إن لديكم الآن الآثا والمناظر وكل الجو الذي سأتم منه البارحة . فل
لاستطيعون الإيحاء إلى أنفسكم ببعض الدوافع الداخلية التي تكون تليجتها
بعض الافعال الجسدية البسيطة ؟ فلماذا إذا سألتك يا قنا أن نذهب لنفلق
الباب فلما تصنع ؟

ويقول قنايا : « أغلق الباب ؟ بكل تأكيد ، وذهب قنايا فأغلق الباب وعاد
قبل أن تكون لدينا فرصة للنظر إليه . »

ويقول المدبر : « ليس هذا هو ما أردته من إغلاق الباب . فإني ما عنيت
بكلمة « أغلق » إلا أن ينفلق الباب وأن يظل مفتقاً حتى يتوقف التيار أو حتى
لا يسمع الجالسون في الحجرة المجاورة ما تقوله . أما أنت فقد دفعت الباب
بمجرد دفع دون أن يكون في ذهلك سبب لهذا ، وبطريقة جعلته يتأرجع
ويتفتح مرة أخرى كما حدث بالفعل .

ويقول قنايا : « إن من الصعب أن يبق مفتقاً : أوكد لك أنه لا يمكن
أن يظل مفتقاً . »

ويجب عليه المدير : « إذا كان إغلاظه صعباً فإن تنفيذ ما طلبت يستلزم وقتاً وعناية أكثر . »

وعند ذلك أغلق قائماً الباب بطريقة صحيحة .

وهنا رجوت المدير أن يكلفني بشيء أفضل .

فقال لي : « أومن المستحيل عليك أن تفكر في شيء ؟ أما لك المدفأة .. والوقود . فقم فأوقد لنا ناراً . »

وفعلت ما أمرني به ، فوضعت الوقود في الموقد وأكنيت لم أجد ثقاباً لافي جيب ولا فرق المدفأة .

وهنا عدت وأخبرت تورتسوف عن الصعوبة التي وجدتتها .

فسألني : « يا عجبا ! ولماذا تريد ثقاباً ؟ »

قلت : « لإشعل النار . »

فقال : « إن المدفأة كلها مصنوعة من الورق ، فهل تعتزم حرق المسرح ؟ »
قلت : « لقد كنت أنوي أن أظهر بهذا . »

وهنا لوح يده مستغرباً وقال :

يكفيك حينما تظاھر بإشمال المدفأة أن تظاھر بأمك . فاعمل ثقاباً !

إليك إذا كنت تمثل دور هاملت وهو يشق طريقه خلال نفسه المعلقة حتى يصل إلى اللحظة التي يقتل فيها الملك فهل تجد من الضروري أن يكون في يدك سيف حقيقي ؟ وإذا افتقدت هذا السيف فهل تعجز عن إنجاز هذا المشهد ؟ إنك تستطيع أن تقتل الملك بنير سيف كما تستعين أن . . . ل النار بنير ثقاب . إن الذي تفتقر إلى إشباله إنما هو خيالك . »

ومضيت مظاهراً بإشمال النار . ولكني أبطيت من زمن الفعل وضعت في حسابي وجوب تكرار إشمال أعواد الثقاب الوهمية وانطاعتها عدة مرات على الرغم من أنني كنت أبذل جهداً كبيراً في حجب الهواء عنها يدي

وحاولت كذلك أن أرى النار وأن أحس حرارتها ، ولكننى فشلت ، وسرعان ما شرعت بالملل ولذلك اضطررت إلى التفكير فى شيء آخر أصنعه . فشرعت فى تحريك الآثام ، ثم أخذت أعد الأشياء التى فى الحجرة ، ولما كنت لا أهدف إلى شيء من وراء هذه الأفعال فقد بدت أفعالاً آتية .

وهنا قال المدير شارحاً : وليس فى هذا ما يدعو إلى الغرابة . إن أى فعل لا يستند إلى إحساس داخلى فهو فعل لا يسترعى انتباهك . إن دفع بعض الكراسى هنا وهناك لا يستغرق منك وقتاً طويلاً ، ولكنك إذا كنت مضطراً إلى أن ترتب عدداً من المقاعد المختلفة الأنواع لنرى معين ، كما إعدادها لبعض ضيوفك الذين لا بد أن يجلسوا تبعاً لمراكزهم أو سنهم . ووفقاً لما بين بعضهم وبعض من انسجام ، فإنك قد تستغرق وقتاً طويلاً فى تصنيف هذه المقاعد ،

ولكن تفكيرى كان قد جف ونضب معينه .

وعندما وجد المدير أن الآخرين قد هجروا كما هجرت جميعاً فى حجره الجالوس وشرع يقول لنا : « ألا تفعلون من أنفسكم ؟ لو اتى أحضرت فريقاً من الأطفال هنا وقلت لهم : هذا هو بيتكم الجديد : لرايتكم كيف يتندح خيالهم ويورى ، وستكون ألعابهم ألعاباً حقيقية . أفلا يمكنكم أن تكونوا مثلهم ؟ »

وعند ذلك يقول بول شاكيًا : « إن من السهل أن يقال ذلك ؛ ولكننا لسنا أطفالاً ، إنهم بطيئتهم يرغبون فى اللعب ، أما نحن فالأب يكون شيئاً مفروضاً علينا ولا بد . »

ويجيبه المدير : « هذا امر طبيعى ، فأتى إن لم تحاولوا قدح شرارة فى أعماقكم ، أو كنتم غير قادرين على إشغالها فليس عندى شيء أقوله لكم . إن كل شخص يكون فناناً حقيقياً يشر بالزغبة فى أن يخلق فى داخل نفسه حياة أخرى ، حياة أعمق وأكثراً أهمية من هذه التى تحيط به فعلاً . »

ويعترض جريدا قائلا : « إذا كان الستار مرفوحا وكان الجمهور بالقاعة لوجدت الرغبة وتبنيات من نفسها » .

ويقول المدير وهو يعنى ما يقول : « كلا ، فإنكم إذا كنتم فنانين بحق لتوفرت لكم هذه الرغبة دون وجود هذا الاثاث . والآن خبروني بصراحة ما الذى منكم من فعل شيء . . أى شيء ! »

ويبت له أنه كان فى استطاعته أن أشعل النار وأن أحرك الاثاث وأن أفتح الأبواب وأغلقها ، غير أن هذه الافعال ليست من الامة بالحد الذى يسترعى انتباهي . لئن أشعل النار أو أغلق الباب ثم أقف عند هذا الحد . أما إذا كان كل فعل يمهّد لفعل آخر ثم يبنى عليه فعل ثالث لا يمكن أن يتولد عن ذلك قوة دافعة ، وتوتر طبيعي غير متكلف .

ثم لحص تورسوف الموقف بقوله : « باختصار : « إن ما تظنون أنكم تحتاجونه ليس هو هذه الحركات القصيرة الخارجية التى لها صفات الافعال الآلية ، وإنما هو شيء أوسع مدى . . شيء أعق وأكثّر تعقيدا . »

وعند ذلك أجبته قائلا : « كلا ، ولكن أعطنا شيئا يكون مهما على الرغم من بساطته . »

ويقول لى فى شبه حيرة : « هل تعنى أن تقول إن هذا كله يتوقف على أنا ؟ من المؤكد أن التفسير لا بد أن يلتزم من النواضع الداخلية وفى الظروف التى تقوم بالتبيل فى زحمتها ومن أجمالها ، خذ مثلا ذبح هذا الباب أو إلفاقه . فانت قد تحسب أنه ليس شيء أكثر بساطة ولا أقل أهمية أو أكثر آلية من فعل كهذا الفعل . »

ولكن تصور أنك قابلت شخصا شديد الجنون اعتاد أن يسكن فى حجرة ماريا هذه . وأنهم أخذوه إلى قسم الأمراض العقلية . فإذا هرب الجنون وجاء فاختبأ خلف هذا الباب ، فإذا كنت تعزعج ؟

وما إن وضع السؤال هذا الوضع حتى تغير هدونا الداخلى الذى حددته

المدير فلم نعد تفكر في الطريقة التي نوسع بها نشاطنا، ولم نعد نشغل أنفسنا بالصورة الخارجية لهذا النشاط ولم يعد لنا تفكير إلا في تقدير قيمة أو هدف هذا الفعل أو ذلك على ضوء المشكلة المعروضة علينا، وبدأت حيواتنا تقيس المسافة إلى الباب، وتفكر في أسلم طرق المؤدية إليه، واختيرت الأماكن المحيطة والتي قد تؤدي إلى هرب الشخص المجنون منه. لقد أحسست غريزة المحافظة على النفس بالخطر وبدأت تفكر عن طرق مجابهته.

وكان قانيا مستند إلى الباب بعد إغلاقه فقفز فجاء بعيداً عنه، ولا أدري أكان ذلك منه عن عدم أم بطريق الصدقة؟ واندفعنا نحن جميعاً خلفه، وراح البنايت يصرخن ويهرين إلى حجرة أخرى، ثم وجدت نفسي آخر الأمر تحت مضطدة وأنا أحمل في يدي مظلة سجاير من البرزخ ثقيلة الوزن.

ولم يكن علينا قد انتهى بعد. إن الباب الآن مغلق لكنه ليس مغلقاً تماماً، ولم يكن لدينا مفتاح، ومن هنا كان أسلم الطرق أن نوحده بأرائك ومناحيد ومقاهد، ثم نطلب المستثنى لكي يتخذ رجاله الخطوات اللازمة نحو إرجاع الرجل المجنون إلى المعتقل.

وأمكن أن يرفع نجاحنا في ذلك التدبير الذي تم طريقة ارتجالية من حاشي المنوبة، وذهبت إلى المدير ورجوته أن يعينني فرصة أخرى لكي أوقد النار.

وقد قال لي دون أن يتردد لحظة واحدة: إن ماريا قد ورثت الآن ميراثاً كبيراً، وإنها قد أخذت هذا المسكن، وإنها تريد أن تحتفل بمظنها السعيد فقيم حفلة تدعو إليها جميع زملائها استضافاً بهذا المسكن الجديد، وكان أحدهم على صلة حسنة بكائنات لوف وموسكفين ولويو ذبوف فوعد أن يدهوم إلى الحفل ولكن المسكن كان شديد البرودة، ولم تكن التدفئة المركبة قد بدأت دلي الرغم من برودة الجو في الخارج برودة شديدة، فقل كان ثمة من سبيل الحصول على قطع من الخشب لتدفئة هذا المسكن إحراقها فيه؟

لقد كان من الممكن استئجار بعض أعواد الخشب من أحد الجيران، وقد

فصرعوا فعلا في إشعال نار قليلة، ولكنها كانت تبعث دعانا عاقبا، وكان لابد من إضغاثها لهذا السبب، ثم كان الوقت قد أمسى متأخرا، فصرعوا في إشعال نار جديدة، غير أن الحطب كان لا يزال غصنا فلم يشتعل، وكان الضيوف على وشك الحضور .

والآن دعونا نرى ماذا عساكم صانعون أمام هذا كمال إذا كانت هذه الافتراضات التي افترضتها حقائق واقعية كلها .

ولما اتينا من عملا قال لنا المدير : إتق أستطيع أن أقول اليوم إنكم أولا: قد صدرتم في تمثيلكم عن دافع . وإنكم تعلمون أن أى فعل على خشبة المسرح لا بد له ما يبرره تبريرا داخليا ، ولا بد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا . ثانيا ، أن كلمة إذا أو ولو ، تعمل كرافعة تخرج بنا من عالم الواقع إل عالم الخيال .

- ٤ -

ومعنى المدير اليوم في إحصاء الوظائف المختلفة لكلمة : إذا ، أو ولو ، فقال: إن لهذه الكلمة مدلولات خاصة، نوعا من القرة التي أحسست بها وبعبث فيكم حافرا داخلها سريعا .

ولاحظوا أيضا كيف تم ذلك في يسر وبساطة . إن الباب الذى كان نقطة البدء في تمريننا قد أصبح وسيلة للدفاع . وإن هدفكم الأساسى وموضع انتباهكم المركّز هو الرغبة في المحافظة على النفس والإبقاء عليها .

إن افتراض وجود الخطر هو أمر مشير دائما ، إنه نوع من الخيفة التي تبعث الحياة فيها وتضاف إليه في أى وقت . أما الباب والمدفأة التي ياء الجاردة إلى الحياة فيها فإنها تثير ما فقط عندما تكون مرتبطة بشئ آخر أكثر أهمية بالنبياس .

وتذكروا أيضا أن هذا الحافز الداخلى قد ظهر في غير إكراه وفي غير خداع . إتق لم أذكر لكم أن وراء الباب رجلا مجنونا ، بل على العكس من

ذلك فإني باستمالي لكلمة «لو» أو «إذا» قد أوضحت في صراحة أنني إنما أعرض عليكم مجرد افتراض، وكل ما أردت تحقيقه هو أن أجعلكم تقولون ما عساكم أن تفعلوا «لو» أن افتراض وجود رجل مجنون كان شيئا حقيقيا، تاركاً لكم أن تصعروا ما الذي يستطيع أى شخص في مثل هذه الظروف أن يحس به، وأتم بدوركم لم ترغبوا أنفسكم ولم ترضوا أن تقبلوا الافتراض على أنه شيء حقيقى، بل على أنه مجرد افتراض، وماذا كان يمكن أن يحدث لو أتى بدلا من أن أعترف لكم هذا الاعتراف الصريح أقسمت لكم بأنه كان خلف الباب رجل مجنون حقا وصدقا ؟

وقلت أجيبه : «إن ما كان يحدث هو أتى ما كنت لأصدق خداعا ظاهرا كهذا .

ثم استرسل المدير في شرحه فقال : بهذا المدلول الخاص لكلمة «لو» لا يرغمكم أحد على اعتقاد شيء، بسينه، أو عدم اعتقاده ، إن كل شيء واضح وجلى وليس فيه التواء ، لقد سلتم سؤالا والمنتظر منكم أن تجيبوا عليه في إخلاص وإجابة محدودة .

وعلى هذا فإن سر تأثير كلمة «لو» إنما يكن أولا وقبل كل شيء في أنها لا تستخدم معنى الخوف أو الإرغام، وأنها لا تجعل الفنان يصنع شيئا . بل هي على العكس من ذلك تساعدنا فيها من صدق وصرامة، وتضعه على الشعور بالثقة في أى موقف يقف فيه . وهذا هو السبب في أن عامل الإنارة في تمرينكم كان عاملا طبعيا غير متكلف .

وهذا ينتهى بنا إلى صفة أخرى أو مدلول آخر للكلمة . ذلك أنها تبحث نشاطا آخر داخليا وحقيقيا ، وهى تفعل ذلك بوسائل طبيعية . وأتم لم نجيبوا على السؤال إجابة بسيطة لكونكم مثليين ، وذلك لأنكم شعرتم بأنكم يجب أن تجيبوا على التحدى بالأداء أو التمثيل (أى الفعل) وهذه الخاصية الهامة لكلمة «لو» أو «إذا» تقرب الكلمة إلى أساس من الأسس التى تقوم عليها طريقتنا في التمثيل . هذا الأساس هو الفاعلية أو النشاط في الإبداع وفى الفن .

حدثنا المدير اليوم قال: «إني أرى بعضكم مشوقاً إلى أن تطبق ما سبق أن قلته لكم تطبيقاً عملياً سريعاً. هذا أمر صائب وخير كل الخير، ويسعدني أن تكون هذه هي رغبتي أنا أيضاً.

«فهلوا تطبق استعمال كلمة دلوء في دور من الأدوار. افترضوا أنكم ترمزون تمثيل قصة مسرحية من قصص تشيكوف، وهي تلك القصة التي تصور فلاحاً. صاذجاً لك صامولة من قضيب السكة الحديد ليستعملها كثقل لحظ سنارته. وقد حوكم من أجل ذلك وهو قُب عقاباً شديداً. هذه الحادثة الخيالية سوف تبقى قصة مضحكة، ولن تقطنوا حتى إلى مأساة القانون والظروف الاجتماعية السائدة وراء هذه الحادثة المضحكة؛ غير أن الممثل الذي عليه أن يؤدي دوراً في هذا الحادث لا يستطيع أن يضحك. لأنه يجب أن يتدبر ما ينطوى عليه، أن يعيش خلال الدوافع التي حدث بالكاتب إلى كتابة قصته. والآن كيف كنتم تتناولون هذا كله؟». وهنا سكّ المدير.

وظل الطيبة صامتين يفكرون وقتاً ما.

وبعد ذلك أوقف المدير قائلاً: «في لحظات الشك، عندما تكون أفكاركم ومشاعركم وخيالكم في حالة صحت، تذكروا كلمة دلوء، أو: إذا، فإن: تؤلف نفسه يبدأ عمله بنفس الطريقة. وهو يسأل نفسه: ماذا يحدث دلوء، أن فلاحاً بسيطاً خرج في رحلة لصيد السمك وكان عليه أن يفك صامولة قضيب السكة الحديد؟ والآن قفوا نفس الموقف وأضيفوا هذا السؤال: ماذا هسانا أن تفعل دلوء، أن هذه الحالة عرضت على لأحكم فيها بوصف قاضياً؟.

وأجيب أنا بلا تردد: «كنت أدن المجرم..»

فسأني المدير: «لماذا؟ ألا أنه استخدم الصامولة كثقل لحبل سنارته؟» فأجيب: «بل لسرقة الصامولة..»

ويقول تورسوف موافقا : « لا ينبغي لأى إنسان بطبيعة الحال أن يسرق ولكن هل تستطيع أن تعاقب رجلا عقابا شديدا على جريمة لم يكن واعيا بها حين ارتكبها ؟ »

وأجيبه قائلا : « لا بد أن نجعله يتحقق من أنه يتسبب في تحطيم قطار بأكله وقتل مئات من الناس . »

ويقول المدير : « من أجل صامولة واحدة صغيرة ؟ إنك لن تستطيع أن نجعله يدرك ذلك . »

قلت : « إن الرجل إنما يظهر بالبراءة ولكنه يفهم طبيعة عمله . »
ويقول المدير : « إذا كان الرجل الذى يقوم بدور الفلاح رجلا ذاموغة فإنه سوف يثبت لك بتعبه أنه لم يكن يعلم أن فيما صنعه أى ذنب . »
وتابع المدير مناقشته مستخدما كل حجة ممكنة لتبرير دفاعه ، ونجح في النهاية في إضعاف رأيي قليلا . وما أن تبين له ذلك حتى قال : « لقد أحسست نفس الدافع الداخلى الذى قد يشعر به القاضى نفسه ، فإذا أدبت هـ الدور فإن شعاعا شبيهة بهذه يمكن أن تقرب بك من الشخصية . »

ولكى تحقق هذه القراءة بين الممثل والشخص الذى يصوره عليك أن تضيق بعض التفاصيل الملبوسة التى تملأ ثغرات الرواية وتنتج لها فقط جوهرية وفعلات شائقة يخلب الأبصار .

إن الأحوال التى تكشف لكم عنها دلو ، تنبع من مصادر قريبة من مشاعركم نفسها ، وهذه الأحوال تأثير قوى فى الحياة الداخلية للممثل ، وأنت بمجرد أن ترمى هذه الصلة بين حياتك ودورك سوف تجد هذا الدافع أو الحافز الداخلى ، وإذا أضفت سلسلة كاملة من هذه الأعراض أو الأحداث الطارئة القائمة على تجربتك الخاصة فى الحياة ستجد أن من اليسير عليك كل اليسر أن تؤمن بإمكان حدوث ما تكلم بأدائه فوق خشبة المسرح .

عليك أن تقوم بدراسة دور كامل على هذا النحو ؛ ولكى تغلق ذلك

وجديدة . إن المشاعر المثارة تعبر عن نفسها ولا بد خلال أفعال هذا الشخص المخيل لو أنه وضع في هذه الظروف التي تصورها الرواية .
وهنا سألته : وهل هذه الأفعال شعورية أو غير شعورية .

ويجبني بما يأتي : اختر ذلك بنفسك . تتبع كل جزئية في العملية وقرر أنت ، أيها شعوري وأيها غير شعوري في منشته . إنك لن تستطيع أن تفعل هذا اللغز لأنك سوف لا تذكر حتى بعض اللحظات الهامة فيه . وهذه اللحظات سوف تنشأ بالجله أو فرادى من تلقاء نفسها . وستعنى دون أن تفطن إليها ، وهي جميعا في نطاق اللاشعور .

ولكى تفتح أسأل مثلا بعد أن ينتهى من رواية عظيمة عما كان يشعر به وهو على خشبة المسرح ، وعما كان يصنعه هناك . إنه لن يستطيع أن يجيب . لأنه لم يكن واعيا بما كان يجا فيه . إنه لا يتذكر كثيرا من اللحظات الهامة في تمثله . وكل ما يمكنك أن تحصل عليه منه هو أنه كان يشعر بالراحة والرضا وهو على خشبة المسرح ، وأنه كان يشعر بسهولة في التفاهم مع الممثلين الآخرين ، أما فيما عدا ذلك فإنه لا يستطيع أن يحددك بشيء .

وستدهشه أنت بوصفك لتمثله ، وعند ذلك يبدأ بالتدرج في إدراك بعض الأشياء التي جاءت في تمثله والتي لم يكن واعيا بها على الإطلاق .

ويمكننا أن نستنتج من هذا أن كلمة "لو" هي أيضا عامل إثارة للإبداع اللاشعوري ، وأنها إلى جانب ذلك تستطيع أن تمارنا في إنجاز مبدأ أساسي . آخر من مبادئ فننا ، وهو الإبداع اللاشعوري خلال وسائل المهارة الفنية الشعورية .

وإلى هنا أكون قد أوضحت القول في استعمالات كلمة "لو" ، وارتباطها بمبدأين من أهم مبادئ طريقتنا في التمثيل . بل لعلنا ترتبط ارتباطا أقوى بمبدأ ثالث كتب عنه شاعرنا الكبير بوشكين في مقالته الذي لم يتمه عن المسرحية .

ومن بين الأشياء الأخرى التي قلما في ذلك المقال ما يأتي :

إن كل مانطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات .
والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف التي يبيتها الكاتب للرواية .
« وأضيف من عندي أن ذلك هو بالضبط مانطلبه من الممثل ، فامنعوا
التفكير في هذا القول ، وسوا فيكم فيما بعد بمثل واضح أظهر لكم فيه
كيف تساعدنا كلمة « لو » على إنجازها .

أما أنا فأخذت أردد كلمة بوشكين بمختلف أنواع التجويد والتخيم :

« إن كل مانطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات .
والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة أو التي يبيتها الكاتب
للسرحية » .

قال المدير : كف عن هذا . لقد جمعت منها شيئا تافها . ولم تكشف
بعد عن المعنى الرئيسي . عندما لا تستطيع أن تملك زمام فكرة كاملة قسمها
إلى أجزاءها المركبة ، وادرسها واحداً بعد واحد .

وسأل بول . ما الذي يعنيه قولك « الظروف المعطاة للسرحية » .
— إنها تعني قصة القليلة . حقائقها وأحداثها وعصرها وزمان ومكان
تمثيلها وظروف الحياة وتفسير المخرج وأوضاع وحركات الممثلين على المسرح
والإخراج والمناظر والملابس والأثاث والإضاءة والمؤثرات السموية وكل
الظروف المعطاة للممثل والتي يدخلها في حسابه عندما يخلق دوره .

وكلمة « لو » هي نقطة البداية ، هي الظروف المعطاة ، هي التطور .
وهذه الظروف لا يستطيع أن يعيش الواحد منها دون الآخر طالما كان كل
طرف من ظروف الرواية يملك صفة الإثارة الضرورية . ومع ذلك فإن
وظائف كل طرف منها تختلف عن الآخر ، فكل كلمة « لو » تبعث الحركة في الخيال
السكن ، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة « لو » نفسها . وهما
مما بالاشتراك والانفصال يساعدان في خلق عنصر الإثارة الداخلي .

ثم سأله قائلا باهتمام : « وما الذى تعنيه عبارة «صدق الانفعالات» ؟
فقال : « إنها تعنى بالعصط أن يستثمر الممثل الانفعالات الإنسانية ،
وبالأحرى المشاعر التى خبرها الممثل بنفسه . »

واستمر قائلا فى سؤاله قائلا : « وماهى المشاعر التى تبدو صادقة ؟
ويجب به : « إننا لا نرجع العواطف التى تبدو صادقة إلى المشاعر الواقعية
نفسها بل إلى شئ قريب الصلة بها ، إلى الانفعالات التى نستعيد بها بطريق
غير مباشر ، وبدافع من المشاعر الداخلية اللغائية الصادقة . »

واليك ما يبنى لك أن تملحه تطبيقا لذلك . أولا . عليك أن تتخيل
بطريقتك الخاصة الظروف المعطاة لك من المسرحية ، خطة المخرج لإخراج
الرواية ، وقصورك التى تلخص الرواية . هذه المواد جميعا سوف تذكر
بتخطيط عام لحياة الشخصية التى عليك أن تؤدى دورها وبجميع الظروف
المحيطة بها . ومن الضرورى أن تكون مؤثنا حقيقة بالاحتمالات العامة
لحياة مثل هذه الشخصية ، ثم امتداد عليها حتى تشر أملك وثيق الصلة بها . فإذا
تحدثت فى هذا فاسرفي تجد أن الاحتمالات الصادقة أو ما يسمى بالمشاعر التى
تبدو صادقة ، سوف تنمى بطريقة تلقائية فى نفسك .

ومع ذلك فإذا أنت استعملت هذا المبدأ الثالث فى التمثيل فلا تشغل
نفسك بمشاعرك لأنها سوف تكون فى معظمها تقوم على أساس غير شعورى ،
وليست حاسمة لسلطانك المباشر . واجعل كل انبة مركزا أعلى الظروف
المعطاة لأن هذه الظروف فى متناول يدك دائما .

وقيل نهاية لدرس قال لنا المدير :

وأستطيع الآن أن أضيف ما قلته سابقا عن كلمة «لوه» التى لا تعتمد قوتها
على نفاذها فقط بل تعتمد كذلك على حدة التخطيط العام للظروف المعطاة .
وهذا اعترض جريشا قائلا : « وما الذى يقى يمثل مادام كل شئ قد أعد
بوساطة الآخرين ؟ ألم يترك لنا غير الاختيار التامه ؟ »

وبحبه المدير في ضيق : « ما الذى تعنيه بالأمور التافهة ؟ هل تظن أن
إيمانك بقصة تخيلها شخص آخر وبمك الحياة في هذه القصة موضوع تافه ؟
ألا تعرف أن عملك في موضوع من تفكير شخص سواك أشد صعوبة من
أن تختار أنت موضوعاً بنفسك ؟ »

نحن نعرف حالات كثيرة اكتسبت فيها رواية رديئة شهرة عظيمة لأن
مثلاً كبيراً قد أعاد خلقها من جديد ، نحن نعرف أن شكبير قد أعاد خلق
روايات كتبها آخرون ، وهذا هو ما تصنعه للعمل الذى يكتبه المؤلف
المسرحى ، إننا نبحث الحيلة فيما خفى تحت الكلمات ، إننا نضع أفكارنا
الخاصة في كلام المؤلف وننشئ علاقاتنا الخاصة مع شخصيات أخرى
بالمسرحية ، كما نشئ علاقاتنا الخاصة بطرؤف حياتهم ، ثم نقوم بعملية
ترشيح داخل نفوسنا لجميع المواد التى تلقيناها من المؤلف والمخرج ، ثم نعمل
فيها ونخرجها بعد أن نضيف إليها من خيالنا . وهذا تصبح تلك المواد جزءاً
من نفوسنا من الناحية النفسية وحتى من الناحية الجسدية . إن انفعالاتنا
حينئذ تكون انفعالات صادقة وهذا مما يجعلنا نحصل آخر الأمر على فاعلية
منتجة حقيقية ، فاعلية تصل خيوطها اتصالاً وثيقاً بكل محتويات الرواية .

وفكيف نزع بعد ذلك أن هذا العمل الهائل مجرد شئ تافه ؟ كلا وألف
مرة كلا . إن هذا خلق رفيع . وهذه الكلمات أنهى المدير دروسه .

فنا اليوم بملسة من التريينات التى كنا نتولى فيها بأنفسنا حل بعض
مشاكل الفعل المسرحى ، كأن نكتب خطاباً مثلاً ، أو أن نطلب حجرة
أو أن نبحث عن شئ ضائع ، وكنا نصبر على ذلك فى كل ما يمكن أن يطرأ
بإلنا من اقتراضات مثيرة . وكان هدفنا أن ننفذ هذه الأفعال فى ضوء
الظروف التى خلقناها .

وكان المدير يعزو إلى هذه التمرينات كثيراً من الأهمية حتى لقد كان يجهد فيها نفسه طويلاً ويقبل عليها بحماسة شديدة .

وبعد أن قام بتمرين مع كل واحد منا بدوره قال :

« هذه هي بداية الطريقة السليمة ، وقد اكتشفتموها خلال تجاربكم الخاصة ، ولا ينبغي في الوقت الحاضر أن نستعين بطريقة أخرى في تناول أى دور أو رواية . ولكن تذكروا أهمية هذه البداية قارنوا بين ما قمتم به الآن ، وبين ما قمتم به في عرض الاختبار ، كنتم جميعاً ، باستثناء لحظات قليلة مبثورة وعرضية في تمثيل ماريا وكوسيتا ، تشرهون في حملكم من نهايته لا من بدايته . لقد كنتم تصرون على أن تثيروا منذ اللحظة الأولى في تمثيلكم انفعالا شديداً في نفوسكم ونفوس مستمعيكم ، أن تقدموا إليهم بعض الصور الحية ، وأن تعرضوا في الوقت نفسه جميع مواهبكم الداخلية والخارجية ، وكان هذا الخطأ ينتهي بكم بطبيعة الحال إلى التميع . ولكي تتجنبوا مثل هذه الأخطاء تذكروا دائماً أن عليكم عندما تشرهون في دراسة كل دور أن تجمموا أولاً كل المواد التي لها به صلة وأن تضيفوا إليها الكثير من خيالكم حتى تغفروا في النهاية بشيء يشبه الحياة ويسهل على الناس الإيمان بما تفعلون ولا تشغلوا بالكم بمشاعركم في البداية لأنهم سوف تطفو على السطح من تلقاء نفسها ، إذا أتم أهدتم لها ظروفكم الداخلية وجعلتموها ظروفًا صادقة صحيحة .. »

الفصل الرابع

الخيال

- ١ -

طلب منا المدير اليوم أن توجه إلى مسكنه للاستماع إلى درسه هناك ؛
وبعد أن أجلسنا في مقاعد مريحة بحجرة مكتبه قال :

« تعرفون الآن أن عملكم في رواية ما إنما يبدأ باستخدام كلمة « لو » ، فهي
بنتابة الزافعة ترفنا من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال . وما الرواية الخيالية
وما الأدوار التي فيها إلا أشياء اخترعها خيال المؤلف ، وهذه الأشياء سلسلة
كاملة من كلمات « لو » ، ومن مجموعة من الظروف التي اخترعها خياله أيضاً ،
فليس ثمة ما يسمى واقعا أو حقيقة على خشبة المسرح ، إذ الفن نتاج الخيال
كما ينبغي أن يكون عمل كل كاتب مسرحي ، وينبغي أن ينحصر هدف الممثل
في استخدامه مهارته الفنية لتحويل الرواية إلى واقع مسرحي . وفي هذه
العملية يلعب الخيال الدور الأكبر إلى الدرجة القصوى » . ثم أشار إلى
جدران حجرة مكتبه التي كانت منقطعة برسوم من كل ما تصوره من مناظر
المسرح ثم قال : « انظروا : كل هذه أعمال فنان أثير عندي ، وهو الآن ميت .
لقد كان رجلا غريبا يجب أن يضع رسوماً لمناظر روايات لم تكتب بعد .
خذوا مثلا هذا الرسم الذي يمثل منظر الفصل الأخير من رواية لتشيكوف
كان يفكر في كتابتها قبل موته حول بثة كشفية قدت في مجاهل المنطقة
الشمالية الجليدية » .

ثم قال المدير : « من كان يعتقد أن هذه الرسوم قد صورها رجل لم يحدث
له طول حياته أن يخرج عن حدود ضواحي موسكو ؟ لقد رسم منظر أ من
مناظر الأقاليم القطبية من وحى مآرأة حوله هنا في فصل الشتاء ، ومن وحى

للقصص والمنشورات العلمية والصور الفوتوغرافية . ومن كل هذه المواد خلق خياله هذه الصورة . .

ثم وجه المدير بعد ذلك انتباهنا إلى سائط آخر عليه مجموعة لمناظر طبيعية خلوية وهي في هياث مختلفة ، في كل واحد منها صف من المنازل الصغيرة الجذابة إلى جوار غابة صغيرة من شجر الصنوبر — وهي كلها لا تختلف إلا في الوقت من السنة وفي اليوم والساعة وحالات الجو . فإذا بدت قليلا وجدت على السائط نفس المنظر وليس فيه إلا أرض جرداء إلى جوارها بحيرة وبعض أنواع من الأشجار . وواضح أن الفنان يتمتع بهوية إعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التي يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر . فهو في كل صورة كان يبنى ويغير من أشكال المنازل والقرى ويبدل وجه الموقع الذي يصوره ويحرك جباله .

وقال — وهو يشير إلى الرسوم والصور الأخرى :

« وهنا بعض صور وتخطيطات لرواية لا وجود لها تدور حول الحياة بين الكواكب ؛ ولكي يرسم الفنان صورا كهذه لا ينبغي أن يكون لديه الخيال الخصب ، بل يجب أن يكون لديه حسن التخييل أيضا .
وهنا سأل أحد الطلبة : « وما الفرق بينهما ؟ »

فأجابه المدير : الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث ، بينما يخلق التخييل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت ، والتي لن توجد أبدا . ومع ذلك كيف يعلم ؟ ربما أتبع لها أن توجد . إن التخييل عندما خلق البساط الطائر لم يكن في الدنيا من يدور بخلده أنه سيأتي يوم يستطيع فيه الإنسان أن يطير محلقا في الفضاء . إن كلا من الخيال والقدرة على التخييل أمران لازمان ولا غنى للرسم عنهما .

وهنا سأل بول : « وللممثل أيضا ؟ »

« ماذا تفكر ؟ إن كاتب الرواية المسرحية يمد الممثلين بكافة ما يحتاجون

إلى معرفته في القصة؟ هل نستطيع في مائة صفحة أن نعطى سجلا وافيا عن شخصيات الرواية؟ وهل يستطيع الكاتب مثلا أن يعطي تفاصيل كافية عن الأحداث التي وقعت قبل ابتداء الرواية؟ وهل يدرك تعرف ماذا عساه يحدث عقب انتهائها، أو ماذا يحدث خلف المناظر؟ إن الكاتب المسرحي لا يسرف في تعليقاته. وكل ما تجده في نسخة الرواية هو نفس شخصيات المشهد الماضي بالإضافة إلى : « يتر » ، أو يخرج يتر » . ولكن أحدا لا يمكن أن يظهر في الهواء أو يختفي في الهواء ، ونحن لا نؤمن أبداً بأى فعل يفهم بصفة طامة مثل فلان ينهض أو فلان يمشي إلى أعلى وإلى أسفل في حالة هياج أو فلان يضربك أو يموت. وحتى خصائص الشخصية التي تعطى في عبارات مقتضبة مثل : شاب في مستقبل العمل مقبول المنظر يفرط في التدخين ، يصعب أن يكون أساسا كافيا لحاقي صورة تأنيه من مظهرها الخارجي وطباعها وطريقتها في المشي .

وسأله : « وماذا عن كلام الرواية ؟ هل يكفي مجرد حفظ هذا الكلام ، ؟
ويجب المدير : « وهل يستطيع هذا الكلام أن يرسم لك شخصيات الرواية وأن يعطيك درجات أفكارهم ومشاعرهم ودوافعهم وأفعالهم ؟
كلا ، إن كل ذلك يجب أن يستوفيه الممثل ويسبر غوره ، وفي العملية الإبداعية يقود الخيال الممثل » .

وفي هذه اللحظة توقف الدرس نظراً لزيارة غير متوقعة من ممثل أجنبي مشهور من ممثلي المسكن ، أخذ يحدثنا عن شتى انتصاراته . وبعد انصرافه قال لنا المدير وعلى وجهه ابتسامة : « لقد كان « ينزع ، طبعاً ، ولكن رجلاً سهل التأثير مثله يؤمن حقيقة بما يلفقه ويسجعه له خياله » .

إننا نحن الممثلين معتادون أن نطرز الحقائق بتفاصيل مستمدة من خيالنا لدرجة تجعلنا تأثر بهذه العادة في حياتنا اليومية ؛ وهذه التفاصيل المنحيلة ضرورة من ضرورات المسرح وإن بدت من الفضول في واقع الحياة ، وعندما تكون بعدد الحديث عن عقرى لا يمكنك أن تقول إنه يكذب ،

بل هو يرى الحقائق بين مختلف عن عيوننا . وهل من العدل أن نقول أنه إذا كان خياله يجعله يضع على عينيه منظاراً ووردياً أو أزرقاً أو رمادياً أو منظاراً أسوداً ؟

إنني يجب أن أعترف أنني أنا نفسي يلزمي أن أكذب من وقت لآخر عندما أكون مرضاً وأنا فتان ومخرج لمعالجة دور من الأدوار أو رواية من الروايات التي لا تستهويني ، إذ تقبل جميع ملكاتي الإبداعية في مثل هذه الحالة .

ولما كان لا بد لي من عامل من عوامل الإثارة فإني أفسح فأذكر لكل إنسان حولي أنني شديد الطرب والإعجاب بالعمل الذي أملكه . وأجدي مضطراً أن أتبع كل ما يمكن أن يكون موضع اهتمام وأغتر به . وهذه الطريقة يستغرق خيال . فإذا كنت وحدي فلا يمكن أن أبذل كل هذا الجهد ، أما إذا كنت أعمل مع الآخرين فيلزمي في هذه الحالة أن أؤيد أكاذيبي تأييداً مادياً . وكثيراً ما يكون في وسع الإنسان استخدام هذه الأكاذيب كإداة لدور من الأدوار أو لإخراج رواية من الروايات . وهنا يسأله بول في شيء من الحجل . وإذا كان الخيال يلعب مثل هذا الدور الهام في عمل الممثل فإذا يكون من أمر الممثل إذا اقتضه ؟

ويجيبه المدير : « إنه يجب أن ينمي ، وإلا فيجب أن يترك المسرح . فإن لم يفعل فإنه سوف يسقط في أيدي المخرجين الذين سوف يسدون هذا النقص باستخدام خيالم الجاهل ، وعندئذ يصبح الممثل قطعة من قطع الشطرنج . أليس الأفضل له أن يتحدث لنفسه خيالاً من عمله هو ؟ »

فقلت : « أخشى أن يكون ذلك صعب التحقيق » .

فقال المدير : « إن المسألة تتوقف على نوع الخيال الذي تستحدثه ، فالنوع الذي يملك عنصر المبادأة - أي الذي يستطيع أن يبدأ الخلق والابتكار ،

يمكن أن يتطور في غير حاجة إلى مجهود خاص ، وسوف يعمل بثبات وفي غير ملل ، سواء أ كنت نائما أم مستيقظا . وثمة ذلك النوع الذى يفترق إلى عنصر المبادأة ولكنه يسهل إثارته واستمراره فى العمل حالما يواتيه شيء من الإيحاء . أما النوع الذى يستجيب للإيحاء . فهو نوع موقفا أمام مشكلة شديدة الصعوبة . إذ تكون الإيحاءات التى تلقاها الممثل فى هذه الحالة مجرد إلهامات عارضة شكلية ، فإذا ابتلينا بمثل هذا الممثل ، يكون طريق تطور الفعل مشحونا بالصعوبات ولا يكون لنا إلا أمل ضعيف فى النجاح ، إذا بذل هذا الممثل مجهودا كبيرا .

هل هو من النوع الذى يمكن أن يوحى إليه ؟

هل يمكن أن يتطور من تلقاء نفسه ؟

هل خيالى من النوع الذى يملك عنصر المبادأة ؟

إن هذه الأسئلة تصفنى دائما . فى أخريات ليله أمس أغلقت على حجرى وجلست على أريكة وثيرة وهى حولى الوسائد ، وأغلقت عيني ، وبدأت أرتجى كلاما ألقيه بالبدية . غير أن بقعا حمراء مستديرة أخذت تمر عبر عيني المغمضتين فتعوق انتباهى ، وهنا أطفأت نور الحجرة إذ تخيلت أنه السبب فى مثل هذه الأحاسيس .

ترى ، ما الذى يبنى أن أفكر فيه ؟ لقد سرح فى خيالى إلى غابة كبيرة من أشجار الصنوبر وهى تتأبل فى إيقاع ورشاقة فى نسيم رقيق ، وقد خيل إلى أنى أنفسم الهواء الطلق . .

فيا عجباً . . . كيف يمكن فى كل هذا الهدوء أن أسمع دقات ساعة . . ؟
أقد استغرقت فى النوم .

أما كيف حدث هذا فقد تحققت طبعاً أنه لا يبنى لى أن أتخيل الأشياء دون أن يكون لى هدف وراء هذا التخيل .

ولذلك حلت في طائرة رفعتي فوق قم الأشجار مصعدة فوق الحقول
والأنهار والمدن... وهي لا تزال ترسل دقاتها في أذني. ترى من ينبعث.
هذا الضجير؟ ليس مني بكل تأكيد... أتراني قد أغفيت؟ هل معنى على
وقت طويل وأنا نائم؟ إن الساعة تدق الثامنة..

- ٢ -

لقد كنت شديد الحزن لفشل المحاولات التي بذلتها في تدوين خيالي
بالمثل، حتى لقد أخبرت المدير بكل شيء في درسنا اليوم.

وقد قال لي مفسرا: إنك لم تنجح لأنك وقعت في جملة أخطاء: وأهم
هذه الأخطاء أنك أجبرت خيالك وأكرهته بدلا من أن تروضه وتلاطفه.
ثم حاولت أن تفكر دون أن يكون لديك موضوع هام للتفكير فيه. أما
الخطأ الثالث فهو أن أفكارك كانت سالية في حين أن الإيجابية في الخيال.
أمر بالغ الأهمية. والإيجابية تبدأ أول ما تبدأ من الداخل، ثم يأتي بعد
ذلك الفعل الخارجي.

وهنا أوضحت أنني كنت إيجابية بشكل ما... وذلك لأنني كنت طائرا
فوق الغابات بدرجة فائقة من السرعة.

وعندئذ سألت المدير: عندما تكون مضطجعا في استرخاء وراحة داخل
قطار سريع فهل تكون وأنت هكذا في حالة إيجابية؟ إن قائد القاطرة
قائم بعمل، وهو بهذا شخص موجب. أما المسافر فلا يعمل، وهو بهذا
شخص سالب، وأنت إذا كنت مشغولا بعمل هام، كان كنت تكلم
أو تناقش أو تكتب تقريرا في أثناء سير القطار، ففي هذه الحالة يحق لك
بطبيعة الحال... أن تتحدث عن الفعل والأمور الإيجابية. كذلك وأنت
طائر في طائرتك كان قائد الطائرة هو الذي يعمل، ولكنك لا تصنع شيئا.
أما إذا كنت واقفا في ركبن المراقبة، أو كنت تلتقط بعض الصور
للبطوخرافية، فيصح أن تقول أنك كنت في حالة إيجابية.

وربما استطعت أن أفسر لكم الأمر بوصف المرحمة المفضلة التي تفرح بها ابنة أخى الصغيرة إذ تسألنى قائلة : ماذا تصنع ؟

فأقول لها : « إننى أشرب الشاي »

فتقول : « إذا كان الذى تشربه زيت خروغ فكيف كنت تشربه ؟ »
وعندئذ فأنا مضطر أن أنذكر طعم زيت الخروغ وأن أظهر لها اثنين
الذى أشربه . وعندما أنجح فى ذلك تملأ الطفلة الصغيرة الحجرة بضحكاتها .
ثم تسألنى ابنة أخى « على أى شئ تجلس ؟ »

فأقول : « على كرسى » .

فتقول : « وإذا كنت جالسا على موقد مشعل فإذا كنت تصنع ؟ »
وعندئذ اضطر إلى اعتبار نفسى جالسا على موقد مشعل وأحاول أن
أفكر كيف أقتذ نفسى من الموت حرقا ، وعندما أنجح فى مثل ذلك تصفق
الطفلة على وتصرخ قائلة : « إننى لا أريد أن أستم فى هذا المراح » . فإذا رأيت
أستمر فى تمثيل المحزن انتهى بها الأمر إلى الانفجار فى البكاء .

فلماذا لا تفكرون فى لعبة من هذا النوع كثيرين لإثارة فاعليتكم
وبالأحرى الناحية الإيجابية فيكم ؟

وعندئذ قاطعته لأوضح أن هذا من قبيل المحاولات البدائية الفجة ،
ولأسأله كيف السبيل إلى تنمية الخيال بطرق أكثر احتيالا ودهاء .

ويجيبني المدير قائلا : لا تتعجل فى الوقت متسع لما تريد أن تعرف ،
أما الآن فنحن فى حاجة إلى تمرينات تتصل بالأشياء البسيطة التي نعيش بنا .

خذ حجرة الدراسة هذه مثلا . إنها حقيقية واقعة ، افرض أن جميع ما يحيط
بنا من أستاذ وطلبة سيظلون كما هم . والآن وبكلمات السحرة - لو - سأضع
نفسى على متن الخيال مع تغيير شئ واحد فقط هو الساعة التي نحن فيها .
وننقل إن الساعة الآن ليست الثالثة بعد الظهر ولكنها الثالثة بعد منتصف الليل .

استعمل خيالك إذن في تقرير درس يستمر حتى هذه الساعة المتأخرة .
أن سلسلة كاملة من النتائج سوف تولد من هذا الموقف البسيط ، ففي منزلك
ستكون أسرتك قلقة عليك إذ ليس هناك تليفون تستطيع أن تعلمتهم بواسطته
وسوف يهجر طالب آخر عن الظهور في حفل كان متوقعا أن يظهر فيه ،
وثالث يمشي في الضواحي ولا يدري كيف يصل إلى بيته ، فقد
توقفت القطارات .

إن كل هذه الأشياء تحدث تغيرات خارجية وتغيرات داخلية أيضا ، إنها
تضفي صبغة خاصة على ما تصنعه .

ولنحرب الموضوع من زاوية أخرى .

لنفرض أن الساعة هي الآن الثالثة بعد الظهر . ولكن الذي تغير هو
الوقت من السنة .. وأنا الآن في الربيع بدلا من الشتاء . والهواء جميل
والحرارة مرتفعة في الخارج حتى في الظل .

أتى أراكم تبسمون بالفعل ، إنكم بعد انتهاء درosكم سيكون لديكم
بعض الوقت الذي تمشون فيه قليلا ، فكروا ماذا تتوون أن تفعلوا . ووقفوا
بين ما يقررونه في ذلك وبين الافتراضات اللازمة ، وهكذا يكون لديكم مرة
أخرى الأساس لتقرير آخر ..

إن هذا هو مجرد مثل من أمثلة عديدة لا تحصى في كيفية استخدام القوى
التي تنطوون عليها لتغير الأشياء المادية المحيطة بكم . فلا تحاولوا أن تتخلصوا
من هذه الأشياء ، بل على العكس حاولوا أن تدخلوها في حياتكم المتخيلة .

إن ذلك النوع من التحول له مكان حقيق في هذا النوع من تمريناتنا
الأقرب ألفة إلينا . إننا نستطيع أن نستخدم كراسي عادية لتخطيط أى شيء . يتطلب
منا خلقه خيال المؤلف أو المخرج ، سواء كان ذلك منازل أو ميادين أو سفنا
أو غابات ، ولن يضربنا أن نجد أنفسنا عاجزين عن الاعتقاد بأننا قد نجد
الشعور الذي يشبه الكرمي فينا .

قال لنا المدير في بداية الدرس اليوم : « لقد تناولت تمريناتها عن تطوير الخيال حتى هذه اللحظة سواء على نطاق واسع أو نطاق ضيق — حقائق مادية مثل الآثا، أو حقائق الحياة ، كفصول السنة مثلا ، أما الآن فسننقل عملنا إلى ميدان آخر ؛ سنهمل ما أمكن ما اتصل بملايسات الزمان والمكان والفعل . وسنقوم بالعمل كله بواسطة عقولكم مباشرة ، ثم لننتقل إلى وقال : « والآن ، في أى مكان تريد أن تكون وفي أى زمان ؟ ، قلت : « في حجرتي وفي الليل . »

فقال : « حسن . إذا كان لى أن أوجد في تلك الأمكنة فسيكون بما لا مفر منه بالقياس إلى أولا أن أسعى إلى المنزل وأن أصعد السلام الخارجية وأن أدق الجرس ، وباختصار ، سأمنى خلال سلسلة من أعمال يقتضيها وجودى في حجرتي . »

— « هل رأيت (أكرة) الباب الذى لا بد من القبض عليها ؟ ، وهل أحسست بها وهى تدور ؟ وهل انفتح الباب ؟ والآن أى شيء أمامك ؟ ، — « أأماى مباشرة إحدى المقصورات وبالأحرى حجرة مكتب ؛ — « ما الذى تراه إلى اليسار ؟ ، — « هاتان أريكة ومنضدة . »

— « حاول أن تمشيها با وجيته ، بحيث لا تبارح الحجرة ؛ فهم تفكر ؟ ، — « لقد رأيت خطاياها وتذكرت أننى لم أرد عليه فصرعت بالخروج . » ثم قال المدير : « من الواضح أنك في حجرتك . والآن ماذا أنت معتزم أن تصنع ؟ »

قلت : « الأمر يتوقف على الساعة من الوقت التى أكون فيها . » فقال في لهجة استحسان : هذه ملاحظة معقولة . دعنا نتفق على أن الساعة هي الحادية عشرة مساء .

قلت : « إنه أحسن وقت ، حيث يحتمل أن يكون جميع من في المنزل نائمين . »

فقال : « ولماذا ؟ هل تريد ذلك الهدوء بصفة خاصة ؟ »

قلت : « لا أفزع نفسي إنني مثل تراجيدي ؛ أهي من مثل المأسى . »

قال : « إنه لمن الخطأ أن ترغب في استخدام وقتك لفرض ضعيف كهذا ، فأهي خطئك التي تتخذها في سبيل إقناع نفسك ؟ »

قلت : « سأقوم بتأدية دور من أدوار المأسى أمثله لنفسى ولنفسى فقط . »

— « أى دور ؟ عطيل ؟ »

فصرخت : « آوه .. كلا ، إنى لا أستطيع أن ألعب دور عطيل في حجرى الخاصة ، حيث لكل ركن من أركانها إحصاءاته ، وقد لا ينتهى هذا إلا إلى أن أعيدهما أدبته من قبل . »

فسألنى : « إذن ماذا تعتزم أن تمثل ؟ »

ولم أجب على سؤاله ، لأننى لم أكن قد حققت العزم على شيء ، ولذلك سألتى : « وما الذى تفعله الآن ؟ »

قلت : « إننى أبحث في الحجرة فربما أمكن أن يلمهنى أى شيء طارض بخلق خطة ما . »

فاستعنى قائلاً : « حسن ، ألم تفكر فى شيء بعد ؟ »

وبدأت أقول معبراً بصوت مرتفع : « فى آخر حجرى يوجد ركن مظلم ، حيث يوجد خطاف يصلح تماماً لكى يشق إنسان ما نفسه فوقه « قلو » . أردت أن أشق نفسي فكيف أقوم بهذه المهمة ؟ »

فاستعجلى المدير قائلاً : « نعم ، وبعد ؟ »

قلت : « أول شيء بطيخة الحال هو أن أجد حبلاً أو حزاماً أو سهراً من الجلود . »

— « والآن ماذا تصنع ؟ »

- « إنني أبحث في الإدراج وعلى الرفوف وفي الحجرات لأعثر على سير الجلد . »

- « وهل وجدت شيئا ؟ »

- « نعم لقد وجدته . ولكن لسوء الحظ كان الخطاف قريبا من الأرض وقدماي سوف تلسان الأرض . »

- « هذا شيء غير ملائم . إذن فأبحث عن خطاف آخر . »

- « ليس ثمة خطاف آخر يمكن أن يحملني . »

فقال : « ربما كان من الأفضل أن تبقى حيا وأن تفعل نفسك بالبحث عن شيء آخر أكثر أهمية وأقل إثارة . »
قلت : « لقد نصب خيالي . »

فقال : « ليس في ذلك ما يدعو إلى القرباة فإن هدفك لم تكن عقدة منطقية وقد يكون من الصعوبة بمكان أن تصل إلى نتيجة منطقية تدفع بك إلى الانتحار ، لأنك كنت تفكر في أسلوب تمثيلك ، فكان من الطبيعي أن يحزن خيالك عندما تطلب إليه السير من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية مشكوك فيها إلى نتيجة خرقاء ، ومع ذلك فقد كان هذا القرن إصاحا لطريقة جديدة لاستخدام خيالك في مكان كل شيء فيه مألوف لك . ولكن ماذا تفعل إذا ما طلب منك أن تتخيل حياة غير مألوفة لك ؟ »

افترض أنك تقوم برحلة حول العالم ، فهذه رحلة لا ينبغي لك أن تفكر فيها بصورة عامة أو بشكل عام ، أو « على وجه تقريبي » ، لأن مثل هذه الاصطلاحات لا تمت إلى الفن بصلة . لا بد أن تقوم بها بكل التفاصيل المناسبة لعمل كبير كهذا . ويجب أن تكون منطقيا دائما ولا تفعل إلا الأشياء الملائمة على الدوام ، فإن ذلك يساعدك في أن تقرب بين الأسلام المراوغة غير المتأسكة وبين الحقائق الثابتة المتأسكة .

والآن أريد أن أشرح لك كيف تستطيع أن تستخدم الترينات التي

كنت تقوم بها في تكوينات مختلفة ، تستطيع أن تقول لنفسك : سأكون مجرد متفرج عاды ، وسأقرب ما يصوره لي خيالي عندما لا آخذ من هذه الحياة المتخيلة بنصيب .

أو إذا عرمت على أن تشارك في نشاط هذه الحياة المتخيلة فعليك أن تصور في ذهنك صورة شركائك وصورتك معهم . وهكذا تصبح من جديد متفرجا سليا ، وبالأحرى متفرجا لا يعمل عملا . وأخيرا سوف تتعب من مجرد كونك متفرجا ، وستدفعك الرغبة إلى العمل . فإذا أصبحت شريكا فعلا في هذه الحياة المتخيلة فلن تعود إلى رؤية نفسك ، بل سترى فقط ما يحيط بك ، وستستجيب له داخليا لأنك جزء حقيقي منه .

- ٤ -

بدأ المدير ملاحظاته اليوم بأن ذكر لنا ما ينبغي لنا أن نعله دائما عندما ينفل المؤلف والمخرج وغيرهما ممن يعملون في إخراج مسرحية بعض الأشياء التي تحتاج إلى معرفتها .

« فأولا : ينبغي أن يكون لدينا سلسلة متصلة الحلقات من الظروف المفترضة التي تقوم بتربطنا في خلالها . ثانيا : يجب أن يكون لدينا خيط متين من الرئيات الداخلية المرتبطة بهذه الظروف حتى يتيسر أن تتضح لنا ، « إذ لا بد أن تكون إما على علم في أثناء كل لحظة من لحظات وجودنا على خشبة المسرح . وفي أثناء كل لحظة من اللحظات التي تتطور فيها وحدات الرواية بالظروف الخارجية المحيطة بنا ، وبالأحرى جميع المناظر المادية وتركيبات الإخراج ، وإما على علم بسلسلة الظروف الداخلية التي نخيلناها بأنفسنا لكي نوضح أدوارنا . »

وسوف تألف من جميع هذه اللحظات سلسلة غير متقطعة من الصور هي أشبه بشرط من الصور المتحركة . وطالما كنا قائمين بتمثيلنا بطريقة إبداعية خلاقة فإن هذا الشرط من الصور المتحركة سوف ينتشر ويمرحن .

على شاشة رؤيتنا الداخلية جاعلاً الظروف التي تتحرك فيها واضحة جلية .
أضف إلى ذلك أن هذه الصور الداخلية تخلق مزاجاً نفسياً مراقباً وتثير
الانفعالات، بينما تمسك بنا داخل حدود الرواية .

وسألنا المدير بخصوص هذه الصور الداخلية قائلاً : « هل من الصحيح
أن نقول إننا نشعر بها في داخل قفوسنا ؟ إننا نملك الملوك التي نجعلنا نرى
الاشياء غير الموجودة ، وذلك بأن نخلق منها صورة ذهنية . خذوا مثلاً
هذه النجفة (الثريا) إنها توجد خارج ذائق . وأنا أنظر إليها ، فيخيل إلى .
أبني أرسل إليها بما يمكن أن نسميه حساسات بصرية ، فإذا أغمضت عيني .
رأيت هذه النجفة مرة أخرى على شاشة رؤيتي الداخلية .

وهذه العملية نفسها تحدث لنا إذا استبدلنا الأصوات بالمرئيات ، فنحن
نسمع أصواتاً متخيلة ، ومع ذلك نشعر بأن مصادر هذه الأصوات في أغلب
الحالات هي خارج قفوسنا .

وتستطيع أن تختبر هذا بطرق مختلفة ، كأن تعطي ياناً مطابقاً لجميع
حياتك في شكل صور تتذكرها . . وقد يبدو لك هذا صعباً ، ولكنني
أحسب أنك سوف تجد أن هذا العمل ليس في الواقع عملاً معقداً بالدرجة
التي كنت تظن . وعندئذ سأل طالبة كثيرون : ولماذا يحدث هذا ؟

فقال المدير : لأنه بالرغم من أن مشاعرنا وتجاربنا العاطفية هي مشاعر
وتجارب يمكن أن تتغير ولا يمكن اقتناصها والقبض عليها فإن الذي رأينموه .
هو من المادية بأكثر مما تصورون ؛ وثبات الصور المتخيلة واتصافها
بذاكرتنا البصرية أسهل بكثير من ثبات الصور المادية ويمكننا
استذكارها وقتما نشاء .

وعندئذ قلت : « وعلى هذا فالمشكلة كلها هي في كيفية خلق صورة كاملة .
فقال المدير وهو ينهض لينصرف : هذه مشكلة سوف تناقشها المرة القادمة .

قال المدير وهو يدخل حجرة الدراسة اليوم : « هيا بنا نفشي صورة متحركة من الخيال ؛ وسأختار موضوعا سليا ، لأن مثل هذا الموضوع يتطلب مزيدا من العمل . ولست في هذه النقطة أهم بالفعل ذاته قدر ما أهم بكيفية تناوله ، ومن أجل هذا أقترح عليك يا بول أن تحيا الحياة التي تحياها شجرة . »

ويقول بول في حزم : « حسن . إنني شجرة . شجرة بلوط عجوز ، ومع ذلك ، ومع كونى قلت هذا ، إلا أنني لا أعتقد ما قلت . »

فقال المدير مقترحا : في هذه الحالة لماذا لا تقول لنفسك إنني أنا . ولكنني لو ، كنت شجرة بلوط عجوز موجودة في ظروف معينة ، فإذا كنت أصنع ؟ ثم قرر في أى مكان تكون : هل تكون في غابة أو في مرج أو فوق قمة جبل ؟ وبالأحرى في أى مكان يكون له تأثير أكبر في نفسك .
وعقد بول ما بين حاجبيه وقرر أخيراً أنه كان واقفا في مرج مرتفع قريبا من جبال الألب ، وعن يساره قصر رابض على مرتفع من الأرض وسأله المدير : « ماذا ترى بالقرب منك ؟ »

قال بول : « أرى فوق غطاء كثيفا من الأوراق ذات الحفيف .
فقال المدير موافقا : « حقا إن لها لحيفا مسموعا ، إذ لا بد أن الريح هناك قوية في كثير من الأحيان . »

واستمر بول يقول : « أما بين أغصاني فإنني أرى بعض أعشاش الطيور ، ثم أخذ المدير بعد ذلك يبحث على أن يصف كل جزئية من جزئيات كيانه المتخيل بوصفه شجرة بلوط . »

وعندما جاء دور ليو اختار لنفسه شيئا عاديا ليس فيه ما يبعث على الإلهام ؛
لقد قال إنه كوخ في متزه كبير .

فسأله المدير : « وماذا ترى ؟ »

فأجاب : « المتزده . . »

فقال المدير : « ولكنك لا تستطيع أن ترى المتزده كله مرة واحدة . لا بد أن تقرر بصفة محددة ، أى شيء تراه أمامك مباشرة ؟ »

— « السياج ،

— « أى نوع من السياج ؟ »

فصمت لير ، ومن ثمة سأله المدير : « من أى شيء هذا السياج ؟ من الحديد الزهر مثلاً ؟ »

« صفه . . . اذكر ما رسمه . . »

وأخذ ليوبدير أصبحه على المائدة فترة طويلة . وكان واضحاً أنه لم يفكر غيماً قال .

فقال له المدير : « إننى لا أفهم . لا بد أن تصف السياج بصورة أكثر وضوحاً ، وكان ظاهراً أن ليو لا يبذل أى مجهود ليحرك خياله ، وكنت أحسب أى فائدة يمكن أن ترجى من مثل هذا التفكير السلبي ، ولذلك سألت المدير عن ذلك فشرح هذه النقاط التى يجدر ملاحظتها . فإذا كان خيال الطالب فى حالة سلبية ولا يريد أن ينشط ، سألته بعض أسئلة بسيطة لا يجد بداً من الإجابة عنها لأن أحداً يخاطبه ، فإذا ما استجاب دون تفكير لم أقبل منه الإجابة : ولكنى يعطى إجابة أكثر إقناعاً فإن عليه إما أن يحرك خياله وإما أن يتناول الموضوع تناولاً ذهنياً وبوساطة التفكير المنطقي . فكثيراً ما يميل عمل الخيال ويوجه بهذه الطريقة الذهنية الواعية . إن الطالب يرى شيئاً ما سواء فى ذاكرته أو فى خياله . إن أمامه بعض الصور المرئية المحددة . إنه يعيش فى حلم البرهة قصيرة . وهو لا يكاد يلقى سؤالاً بعد ذلك حتى تتكرر العملية . وبسؤال ثالث ورابع تتقوى وتطول هذه البرهة القصيرة حتى تصبح

شيئا يشبه الصورة الكاملة ، وربما كان ذلك في البداية شيئا غير هام ، غير أن الجانب القيم فيه هو أن الصورة المتوهمه قد تم نسجها من مادة الصور الداخلية التي تصورها الطالب نفسه ، وما دمنا قد حققنا هذا مرة فإن الطالب يستطيع أن يكرر هذه العملية مرة أو مرتين أو مرات . وكلما استعادها انطبعت وتأصلت جذورها في ذاكرته ، وطاشها عيشة أبعد غوراً وأكثر عمقا .

على أننا نجد أنفسنا أحيانا إزاء أنواع من الخيال الراكد البليد الذي لا يستجيب لأقل الأسئلة بساطة . وفي هذه الحالة لا يكون أمامي غير طريق واحد هو أنني لا أكتفي بإلقاء السؤال بل أوحى إليه بالإجابة ، فإذا استساق الطالب أن يستخدم هذه الإجابة كانت له هذه بداية يبدأ منها ، وإذا لم يستطيع فسيغير الإجابة ويضع من عنده شيئا آخر بدلا منها . وفي كلتا الحالتين سيكون مضطرا أن يستخدم رؤياه الداخلية ، وسيكون من ذلك في النهاية شيء له كيان متوهم ، حتى ولو كانت مادته ليست جميعها من خلق الطالب ، وقد لا تكون النتيجة مرضية تماما إلا أنها حققت شيئا والسلام . وقبل أن يقوم الطالب بهذه المحاولة لم يكن في عين ذهنه أى صورة ما ، أو قل إن ما كان يتصوره كان شيئا غامضا ومعتلا . أما بعد المحاولة التي بذلها فإنه أصبح يستطيع أن يرى شيئا محددا وواضحا . لقد أصبحت القرية مرياة بحيث يستطيع المعلم أن يذرفها بنورا جديدة . وهذه القرية هي اللوحة التي سوف ترسم عليها الصورة ، وفوق ذلك فقد تعلم الطالب الطريقة التي يستطيع أن يمسك بخياله ويلقى إليه بالمشاكل التي يوجه بها عقله . وسوف يتبادر مكافأة السلبية والجود وقصور الخيال عن قصد وفي تزو ، وهذه خطوة طويلة إلى الأمام .

استمر العمل اليوم في نفس التمرينات التي تنمى بها خيالنا .
وقد قال المدير لبول : « قلت لي في درسنا الأخير من أنت وأين كنت

وماذا رأيت بعينك الداخلية . والآن حدثني عما تسمع أذنك الداخلية بوصفك شجرة بلوط متخيلة .

ولم يكن بول يستطيع أن يسمع شيئاً في أول الأمر ، ومن ثمة سأله المدير : « ألا تسمع شيئاً من حولك في المرح ؟ »

وعندئذ قال بول : إنه يسمع أصوات الضأن والبقر وهي تقضم الحشيش وصلصلة أجراس البقر وثرثرة النساء وهن يسترخن بعد عملهن في الحقول . فقال له المدير باهتمام : « الآن أخبرني عن العهد الذي يمر في هذا كله في خيالك ؟ »

واختار بول عهد الإقطاع .

فقال المدير : « وهل تسمع وأنت شجرة عجوز أصواتاً تعد من الصفات المميزة لهذا العهد ؟ »

فتأمل بول برهة ثم قال : « إنه يسمع صوت شاعر متجول في طريقه إلى حقل في القصر المجاور . »

فسأله المدير : « لماذا تقف وحدك في حقل . ؟ »

وعسر بول وقوفه بما يأتي : « إن جميع الأكمة التي تقف فيها شجرة البلوط هي أكمة وحيدة منفردة كانت فيما مضى منطقة بناءة كثيفة غير أن البارون صاحب القصر القريب كان في خطر من هجوم هدوما ، ولما كان يخشى أن تكون غنى الجنود أعدائه فقد قطع أشجارها ولم يسمع بوجود شيء فيها إلا هذه الشجرة العجوز القوية ، وذلك لكي تظل عينا تلعب تحتها . وتعهد قطعان البارون بما يلزمها من ماء . »

وبعد ذلك ألقى المدير ملاحظاته قائلاً : « على وجه العموم فسؤالتنا - لاى سبب ؟ - سؤال بالغ الأهمية . إنه يرغبك على أن توضح تأملاتك ويوحى إليك بالمستقبل . ثم هو يدفعك إلى الفعل . إن شجرة ما لا تستطيع بطبيعة الحال

أن يكون لها هدف إيجابي . ومع ذلك فقد يكون لها أهمية إيجابية ويمكن أن نخدم غرضاً معيناً .

وهنا تدخل بول قائلاً : « إن شجرة البلوط هي أعلى نقطة في الجهة التي هي فيها ، ومن هنا يمكن أن تستخدم مكاناً للمراقبة أو نقطة دفاع ضد أي هجوم » .

وعند ذلك قال المدير : « والآن وقد جمع خيالك بالتدرج عدداً كافياً من الظروف المحيطة بك فلم تقارن بين ملاحظاتك هذه وبين بداية العمل الذي قنابه ، إن كل ما استعلمنا أن تفكر فيه أول الأمر هو أنك شجرة من البلوط قائمة في مرج ، وكانت عين ذهنك الداخلية مليئة بأشياء عامة ومنطبعة بما يجعلها أشبه بسلبية صورة فوتغرافية باهتة ، أما الآن فقد انضمت لك الصورة ، وأصبحت تشعر بالأرض التي تمتد فيها جذورك ، لكنك لا تستطيع القيام بالفعل الذي لا بد منه على خشبة المسرح ، ومن أجل هذا فأمامك خطوة أخرى واحدة يجب اتخاذها ولا بد أن تجد مناسبة واحدة جديدة تحركك عاطفياً وتقربك على الفعل .

وحاول بول ماوسته المحاولة لكي يجد تلك المناسبة ، ولكنه لم يستطع أن يجد شيئاً ، فقال المدير : « في هذه الحالة علينا أن نحاول حل المشكلة بطريقة غير مباشرة . وقبل كل شيء حدثني عن أي الأشياء أكثر إثارة لحساسيتك في حياتك الواقعية . أي الأشياء تستطيع أكثر من غيرها عادة أن تلبه مشاعرك ؟ هل هي غاؤفك أو أفرحك ؟ إنني أسألك هذا السؤال خارج موضوع حياتك المتخيلة ، لأنك عندما تعرف ميولك الطبيعية فلن يكون من الصعب أن تلائم بينها وبين الظروف المتخيلة . من أجل هذا اذكر بعض الصفات أو الخصال أو الاهتمامات التي تمثل طبيعتك .

فقال بول بعد لحظة تفكير : إن منظر أي شجار يثيرني ، إثارة شديدة . وهنا يقول المدير : « في هذه الحالة تكون غارة من العدو هي الشيء الذي نريده

إن القوات المعادية للدوق المجاور تحشد الآن في المرج الذي تقوم أنت فيه ، والمركة سوف تبدأ هنا وفي أى لحظة ، وستمطرك سهام العدو المنطلقة من أقواسها ، وستكون رؤوس بعضها مطلية بالقار المشتعل . فاهداً الآن وقرر قبل فوات الوقت ماذا كنت تصنع لو أن ذلك قد حصل لك بالفعل .

ولكن بول لم يستطع أن يصنع شيئاً اللهم إلا أن يعصف به الهم ، وأخيراً انفجر قائلاً :

« وماذا تستطيع شجرة أن تفعل لتنقذ نفسها وجذورها ممتدة في الأرض ، وهي غير قادرة على الحركة ؟ »

فقال المدير ، وقد بدت عليه أمارات الارتياح : « إن هياكل هذا يكفيني ، هذه المشكلة بالذات لاحل لها ، ولا يصح أن تلام إذا لم يكن في الموضوع ما يتيح لك أن تفعل شيئاً . »

وسأله بعضهم قائلاً :

« فلماذا إذن أعطيت هذا الموضوع ؟ »

ولكن أثبت لكم أن الموضوع السلبى نفسه يستطيع أن ينتج عنصر إثارة داخل ويُدفع المرء إلى الفعل . وهذا مثال يظهر لكم كيف ينبغي أن تعملكم تمريناتنا لتنمية الخيال أن تعدوا المادة ، وبالأحرى الصورة الداخلية ، لأدواركم . »

التي المدير في بداية درس اليوم بعض الملاحظات عن قيمة الخيال في إنعاش وإعادة حقل الأشياء التي يكون الممثل قد أهداها واستخدمها من قبل . وقد بين لنا كيف ندخل اقراضاً جديداً في تمرين الرجل المجنون المختفي وراء الباب ، وهو اقراض يغير الانجاء القديم تغييراً كلياً . يقول المدير :

وكيف نفسك للوضع الجديد واستمع إلى ما يوحى به ثم ... مثل ..
وأدبنا تميلنا بروح عالية واقفال حقيقى ظفرا من أجلهما بالثناء . وقد
خصص الجزء الأخير من الدرس لتلخيص ما قنا بتحقيقه .

إن كل اختراع يقوم به خيال الممثل يجب أن يسبقه تفكير طويل في
تفاصيله وأن يبنى على أساس من الحقائق ، بحيث يستطيع الممثل أن يجد فيه
الإجابة على الأسئلة التى من قبل (مق وأين ولماذا وكيف) أى جميع الأسئلة
التي يوجهها الممثل إلى نفسه وهو يشهد ملكاته الإبداعية لكي تصنع صورة
أكثر تعديدا لكيان متوهم ، وهو في بعض الأحيان لا يحتاج إلى كل هذا
المجهود من المجهودات الذهنية الشعورية ، لأن خياله قد يعمل بالفطرة
وبالبدية . ولكنكم رأيتم بأنفسكم أن هذا مما لا يعتمد عليه — ، إذ أن
التخيل بصورة إجمالية ومن غير أن يقوم على مشروع محدد تعديدا جيدا
وفكر فيه الممثل تفكيراً طويلاً هو عمل عقيم .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، إن أى تناول صادر عن وهى وتفكير
منطلق لموضوع الخيال كثيراً ما يعطى للحياة صورة زائفة لا حرارة فيها .
وهذا شئ لا ينفعنا في المسرح ، لأن فننا يتطلب من الممثل أن يقدم بكل
بكل طبيعته اندماجاً إيجابياً فيما يقوم به ، وأن يكرس نفسه كلها ، جسداً
وروحاً ، للدور الذى يؤديه . إنه لا بد أن يحس بالدافع أو المادة يستطيع
بطريقة انعكاسية أن يؤثر في طبيعته الجسدية ويدفعها إلى العمل . وهذه
الملسكة ذات أهمية عظمى في مهارتنا الفنية العاطفية ، من أجل هذا كانت كل
حركة تقوم بها على خشبة المسرح وكل كلمة تنطق بها هى نتيجة للحياة
الصحيحة لحياتنا .

وأنت إذا كنت تلقى أى كلام أو تفعل أى شئ . بطريقة آلية وبغير أن
تكون واعياً واعياً كاملاً : بمن تكون ، ومن أين أتيت ، ولماذا وأى شئ .
تريد . وإلى أين تنهب ، وأى شئ تصنع إذا ذهبت ، كنت تميل دون أن تصدر

عن أى خيال . وكان الوقت الذى تستغرقه على المسرح . طال أو قصروقتاً
غير واقعي . ولم تزد عن كونك آلة تتحرك أو إنساناً آلياً وأنا إذا سألتك هذا
السؤال المتناهى فى البساطة : هل الجو بارد فى الخارج اليوم ؟ فينبغى قبل أن
تجيب : نعم ، أو لا ، أو قلت إنى لم ألاحظ ، أن تعود بخيالك إلى الشارع
وتتذكر كيف مشيت أو ركبت . إنك لابد أن تختبر إحساساتك بأن تتذكر
ماذا كان الناس الذين قابلتهم بلبسون ، والطريقة التى كانوا يتخذونها للبقائهم
(أى باقاتهم) وكيف كان الجليد ينسحق تحت أقدامهم . وبعد ذلك فقط
تستطيع أن تجيب على سؤال .

فإذا التزمت هذه القاعدة التزاماً دقيقاً فى جميع تمريناتك بنض النظر عن
الجو من برنامجنا الذى تدخل تحته هذه التمرينات فستجد أن خيالك
سوف ينمو ويزداد قوة .

الفصل الخامس

تركيز الانتباه

- ١ -

بينما كنا نقوم بتدريباتنا اليوم وقعت بعض الكراكسي الموجودة إلى جوار أحد الحيطان فجاءت فاعترتنا حيرة في بادئ الأمر.. ولكننا لم نلبث أن تحققنا أن أحداً كان يرفع الستار. إتينا طاملاً كنا في حيرة استقبال ما ربا لم تكن نشعر مطلقاً بما إذا كنا نجلس فيها: جلسة صحيحة أو جلسة خاطئة، بل كنا أينما جلسنا نشعر أننا نجلس في المكان الصحيح. يد أن فتحة هذا الحائط الرابع بما تشتمل عليه من هذا العقد المقبو الأسود الكبير في مقدمة المسرح، كانت نشعر المرء دائماً أنه لابد أن يكيف موقفه. إنك تفكر في الناس الذين ينظرون إليك، إنك تجهل أن يراك هؤلاء. ويسمعوك لأن يراك من معك في الحجرة ويسمعوك. ومنذ لحظة مضت كان المدير ومساعداه يدوان عنصراً طينياً في حجرة الاستقبال، أما الآن، عندما تحولوا إلى مكان الأوركسترا، فقد ظهروا في وضع مختلف، ولقد تأثرنا جميعاً بهذا التغيير، كما أحسست - فيما يتعلق بي - أننا لا ينبغي أن نخطو خطوة واحدة في علنا قبل أن نتعلم كيف نتغلب على تأثير هذه الفجوة السوداء (فتحة المنصة على الصالة) - ومع ذلك فقد كان بول واقفاً أننا كنا نستطيع أن نفعل عملاً أكثر جودة لو أننا كنا بتدريبات جديد ومثير. وكان جواب المدير على هذا هو :

حسن جداً ، إتانا نستطيع محاولة ذلك ، فإليكم هذه المأساة التي أرجو أن تصرف انتباهكم عن النظارة .

«إنها تقع هنا في هذا المكان : لقد تزوجت ماريا من كوستيا الذي هو أمين صندوق إحدى الهيئات العامة ، وولد لهما طفل جميل تشرف أمه على استجاءه في حجرة بعيدة عن حجرة المائدة ، أما الأب فيقوم بمراجعة بعض الأوراق، وبعد تقوداً ليست تقوده ولكنها أمانة في عهده ، وقد أحضرها من مدة قريبة من البنك . وهما ذى رزم من الأوراق المالية ملقاة على المائدة . ويقف أمام كوستيا شقيق ماريا الصغير (فانيا) الذي يعاني من نوع سيء من البه يراقب زوج أخته وهو يمزق الأربطة الملونة من حول الرزم ويرى بها في المدفأة حيث تشتعل وترسل وهجا جميلا .

ويلتهى الزوج من حد النقود . فإذا أدركت ماريا أن زوجها قد انتهى من عمله نادته بإشارتها الإيجاب بطفلها وهو يستحم . ثم يجرى الأخ الأب له فيلقى بدافع التقليد بعض الأوراق في المدفأة . ثم يقرأى له أن رزمة بأكلها سوف تصنع وهجا رائماً ، فيلقى ، في خشوة من الفرح ، بجميع النقود — كل الأوراق المالية التي صرفها أمين الصندوق من البنك منذ زمن قصير . وفي هذه اللحظة يعود كوستيا ويرى آخر رزمة وقد اشتعلت النار فيها ، فيندفع نحو المدفأة ويلكمه لكحة قوية فينطرح الأب له على الأرض وهو يئن، بينما يسرع هو صارعاً ليلتقط الرزمة الأخيرة من المدفأة وهي نصف محترقة .

ثم تجرى زوجته المذعورة إلى الحجرة وترى أعلاها ممدداً على الأرض . فتحاول أن تنهضه فلا تستطيع ، ثم ترى دماً على يديها فتنهف بزوجها أن يحضر إليها بعض الماء ، ولكن زوجها لا يكون في وعيه فلا يلتفت إليها . وعند ذلك تجرئ هي في طلب الماء . وإذا بصرخة تنخلع لها الأبواب ترتفع من الحجرة الأخرى : لقد مات الطفل الحبيب . . مات فرقا في حمامه .

« فهل في هذه المأساة بما يكفي لنحويل أذهانكم عن النظارة ،

ولقد أثارنا هذا القرن الجديد بما فيه من وقائع هنيئة وأحداث ضيرة متوقفة . ومع ذلك فلم تحقق شيئاً ما .

وعندئذ يهتف المدير قائلاً : « من الواضح أن قوة جذب النظارة لنا أقوى بكثير من المأساة التي تحدث على خشبة المسرح . ولما كان الأمر كذلك ، فغدونا نحاول تمثيلها مرة أخرى بعد إسدال الستار . ثم صعد المدير ومساعداه من مكانهما في قاعة النظارة إلى حجرة استقبالنا التي غدت مرة أخرى محل أنسنا وترحيبنا .

ثم بدأنا التمثيل . وأجدنا الأجزاء الهادئة في أول هذا القرن . ولكن عندما وصلنا إلى المواضع المؤثرة خيل إلى أن ما أدبته لم يكن بني الغرض ، وأردت أن أبذل جهوداً أكبر بكثير مما كان يمكن أن تحمله مشاهري .

وقد تأكد رأي هذا عندما تكلم المدير إذ قال : لقد أدبتم أداء سليماً في أول الأمر أما في النهاية فقد كنتم تتظاهرون بالتمثيل . لقد كنتم تعتصرون المشاهير من ذات أنفسكم اعتصاراً ، ولهذا لا يمكن أن تلقوا بالوهم كله على الفجوة السوداء . إنها ليست الشيء الوحيد الذي يحول بينكم وبين الحياة حياة صحيحة على خشبة المسرح ، إذ أن النتيجة تكون واحدة في حالة إسدال الستار .»

وعندما اتفقتنا لأنفسنا عنراً بأن وجود أي شخص ينظر إلينا يكون من شأنه أن يضرنا عن أدوارنا ، تظاهر بتركنا وشأتنا لنؤدي القرنين من جديد بينما كان يراقبنا في الواقع من خلال ثغرة في المنظر .

وقد أخبرنا أننا في هذه المرة كنا فاشلين في تمثيلنا كما كنا علميين ثقة بأنفسنا . وقال :

« يبدو أن العيب الرئيسي ينحصر في افتقاركم إلى تركيز انتباهكم ، فلو لم يتبها فيكم بعد توطئة العمل الإبداعي .»

تلقينا درس اليوم على مسرح المدرسة ، غير أن الستار كان مرفوعاً

وكانت الكراسي التي تقع إلى جواره غير موجودة . وكانت حجرة جلوسنا الصغيرة مكشوفة الآن للقاعة كلها ، الأمر الذي جرد حجيرتنا من كل ما كنا نحسه فيها من ألفة وحولها إلى منظر مسرحي عادي . وكانت الأسلاك الكهربائية معلقة على الحائط في اتجاهات مختلفة وقد علق بها مصابيح كهربائية ، وكأنما كان ثمة استعداد لإقامة حفل . ثم وقفنا في صف قريباً من أضواء المسرح الأمامية . وساد الصمت .

ولجأه قال المدير : « أى الفتيات فقدت كعب حذاءها ؟ »

وعندئذ انشغل الطلبة في فحص أحذيتهم وكانوا جميعاً مشتغرين في ذلك عندما قاطعهم المدير قائلاً : « ما الذي حدث في القاعة الآن ؟ »

ولم تكن لدينا أدنى فكرة عن ذلك ، وهنا يقول المدير :

« هل تريدون أن تقولوا إنكم لم تلاحظوا أن سكرتيرى قد أحضر لي الآن بعض الأوراق لتوقيعها ؟ ولم يكن أحد قد رآه . وأردف المدير : « وذلك بالرغم من أن الستار كان مرفوعاً أن التفسير يبدو بسيطاً إلى حد كبير : لكي تحرر نفسك من تأثير صالة المنفرج جبر ، فلا بد أن تهتم بشئ مما على المنصة » .

وقد كان لهذا تأثيره السريع في نفسى لأننى تحققت أننى منذ اللحظة التي ركز فيها انتباهى على شئ خلف الأضواء الأمامية أكف عن التفكير فيما يحدث أمامها .

وتذكرت أننى خففت ذات مرة لمساعدة رجل على التقاط مدد من المسامير كانت قد سقطت منه على المنصة ، وذلك عندما كنت أتدرب على تمثيل مشاهدى في رواية هجيل ، وعندئذ استغرقنى هذا العمل البسيط ، أى التقاط المسامير وتجاذب أطراف الحديث مع الرجل ، حتى أنى نسيت الفجوة السوداء الراقعة خلف الأضواء الأرضية نسياً تاماً .

وقال المدير : « الآن تدركون أنه يلغى الممثل أن يكون منجذباً إلى نقطة

انتباه . ونقطة الانتباه هذه يجب ألا تكون في قاعة النظارة . وكلما كان الشيء أكثر جاذبية كان أقدر على تركيز الانتباه . وفي الحياة الواقعية كثير من الأشياء التي تسترعى انتباهنا ، غير أن الظروف تختلف على المسرح ، فهي تتدخل في حياة الممثل العادية ، ومن هنا يصبح المجهود اللازم لتركيز الانتباه ضرورياً . إنه لمن اللازم أن تتعلم من جديد النظر إلى الأشياء على المنتمة ورؤيتها . وبدلاً من أن أحضركم في الموضوع أكثر مما فعلت يحسن في أن أعطيكم بعض الأمثلة .

«دعوا مراكر الضوء التي سترونها بعد لحظة تصور لكم بعض نواح من الأشياء المألوفة لكم في واقع الحياة والتي يحتاجونها بناء على هذا على خشبة المسرح» .

ثم غمرت الظلة التامة المسرح والقاعة . وبعد ثوان قليلة ظهر ضوء على المائدة التي كنا نجلس بجوارها وكان هذا الضوء بالقياس إلى الظلة المحيطة بالمائدة ملحوظاً وبارزاً .

وقال المدير شارحاً : إن هذا المصباح الصغير الذي يسقط في الظلة هو مثال «لأقرب الأشياء منا ونحن نستخدم أقرب الأشياء منا في اللحظات التي نحتاج إلى أقصى درجات الانتباه المركز عندما يكون من الضروري أن نجتمع كل انتباهنا وأن نضعه من أن ينشئت إلى أشياء بعيدة :

وبعد أن أضيئت الأنوار ثانية أردف المدير قائلاً : إن تركيز الانتباه على مركز من مراكر الضوء وسط الظلة المحيطة بنا أمر سهل نسبياً فملوا تكرر التمرين نفسه في الضوء .

ثم طلب من أحد الطلبة أن يفحص ظهر أحد المقاعد الكبيرة ، وطلب من أن أدوس الطلاء الذي يعبه المينا والذي طلي به أعلى المائدة ، وأعطى طالباً قطعة من تحف الفرميد وأعطى رابعاً قلباً ، وخامساً قطعة من خيط ، وسادساً عود ثقاب وهكذا .

وبدا بول يفك الخيط الذي في يده فأوقفه قائلاً له : إن الهدف من هذا .

التمرين هو تركيز الانتباه وليس الفعل . وإنما ينبغي أن نختبر الأشياء التي تعطينا وأن نفكر فيها فقط . ولما لم يوافق بول على رأي عرضنا وجهق نظرنا على المدير الذي قال :

« إن الملاحظة الشديدة لشيء ما تثير بطبيعة الحال الرغبة في أن تصنع به شيئاً . فإذا صنعت به شيئاً أدى ذلك بدوره إلى زيادة تركيز انتباهك فيه . ويؤلف رد الفعل الداخلى المتبادل هذا رابطة أقوى من الشيء الذى هو موضوع انتباهك » .

وعندما استدرت لأدرس نقوش النيا على المنحذة شعرت برغبة في اتزاعها بآلة حادة . وقد دفعنى هذا إلى إمعان النظر في الرسم ، وذلك بينما كان بول منصرفاً بجماسة إلى عمله في حل عقدة الخيط الذى معه . وكان جميع الآخرين مشغولين في عمل شيء أو في ملاحظة وقائل الأشياء المختلفة التي بين أيديهم .

وأخيراً قال المدير :

« إننى أرى أنكم جميعاً قادرون على تركيز انتباهكم على أقرب الأشياء سواء كان ذلك في الضوء أو في الظلمة » .

ثم شرح لنا مسألة الأشياء الواقعة على مسافة متوسطة ثم الأشياء الواقعة على مسافة بعيدة ، وذلك مع إطفاء الأنوار في أول الأمر ثم مع إضاءتها . وكان علينا أن نبنى عليها قصة من صنع الخيال وأن نحفظ بتلك الأشياء في مراكز انتباهنا أطول مدة ممكنة . وقد استطعنا أن نقوم بهذا عندما أطفئت الأنوار الرئيسية .

وعندما أضيئت الأنوار من جديد قال :

« والآن انظروا حولكم جيداً واختاروا شيئاً واحداً يكون إمامتوسط القرب ولما بعيداً وركزوا انتباهكم عليه » .

وكانت حولنا أشياء كثيرة فأخفت عيناى تتقلان فى بادى الأمر من شىء إلى آخر ، وأخيراً استقر ففارى على تمثال صغير على رف المدفأة ، ولكنى لم أستطع أن أجعل عيني تثبتان عليه لوقت طويل فقد استرعت انتباهى أشياء أخرى موجودة فى الحجرة .

وقال المدير : « من الواضح أنكم يجب قبل أن تستطيعوا أن تعينوا مراكز انتباهكم على مسافات بعيدة أو متوسطة البعد أن تتعلموا كيف تنظرون إلى الأشياء وترونها على خشبة المسرح . وتلك مسألة يصعب القيام بها أمام الجمهور وأمام هذه الفجوة المظلمة التى تطل على قاعة النظارة .

« إنك فى الحياة العادية تمشى وتجلس وتتكلم وتنتظر ، ولكنك على المسرح تفقد كل هذه الملكات . إنك تشعر باقتراب الجمهور منك وتساءل نفسك : « لماذا ينظر هؤلاء إلى ؟ ومن ثم يجب أن تعلم من جديد كيف تقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور » .

« تذكر جيداً أن جميع أفعالنا ، وحتى أبسطها ، وهى الأفعال المألوفة لنا غاية الألفة فى حياتنا اليومية تنفذ بصيرة عندما نظهر خلف الأضواء الأرضية وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد . وهذا هو السبب الذى من أجله كان ضرورياً لنا أن نصصح أنفسنا وأن نتعلم من جديد كيف نتمشى وكيف نتحرك وكيف نجلس ونزقد . وإنه لأمر جوهري أن نعيد تعليم أنفسنا طريقة النظر والرؤية على خشبة المسرح وطريقة الإصغاء والاستماع » .

قال لنا المدير اليوم بعد أن جلسنا على المنصة المفتوحة : « اختاروا شيئاً واحداً . ولنفرض أنكم اخترتم هذا القماش المطرز الموجود هناك ، وذلك لأن فيه رسماً خلايياً يجذب الأنظار » .

وعندما بدأنا ندقق النظر في ذلك القماش قاطعنا قائلاً : « ليس هذا نظراً .
إنه حلقة . »

وحاولنا أن نهدى من حلقتنا ، ولكننا لم نقمعه أننا كنا نرى ما كنا
نظر إليه فقال أمرأ : « انظروا بتركيز أكثر . »

وعندئذ ملنا جميعاً إلى الأمام .

ومع ذلك لقد أصر على أنه ما زال في نظرتنا حلقة آلية وتركيز قليل .
ففقدنا ما بين حاجبينا ، وبدأ لي أننا في غاية الانتباه .

ويقول المدير : « أن تكونوا متبهين شيء ، وأن تظاهروا بالانتباه شيء
آخر . اختبروا الموضوع بأنفسكم وانظروا أى النظرتين هى النظرة
الحقيقية ، وأيهما تعد مجرد تقليد للنظر . »

وبعد مجهود كبير في ضبط نظرتنا ركزنا بصرنا أخيراً في هدوء محاولين
ألا نهجد أعيننا ، وأخذنا ننظر في القماش المطرز .

ولجأة انفجر المدير ضاحكاً والتفت إلى قائلاً :

« آه لو كان في مقدورى أن ألتقط لك صورة فوتوغرافية في الوضع
الذى أنت عليه الآن ! لك أن تصدق أن أى إنسان يمكن أن يلوى نفسه
بهذه الطريقة المستحيلة . لماذا توشك عينك أن تخرجاً من مجرىهما .
أنتجهم عليك أن تبذل كل هذا المجهود لمجرد النظر إلى شيء ما ؟ أقل .. أقل ،
أقل من هذا المجهود بكثير استرخ ! . . . أكثر ! . . . هل أنت منجذب
لهذا الشيء إلى حد أنك تحتاج إلى الانحناء نحوه ؟ اعتدل .. اعتدل أكثر ! ،

واستطاع أخيراً أن ينقص قليلاً من توترى ، وهذا القليل الذى حققه
غير كثيراً من موقفى . ولا يستطيع أحد أن يدرك مدى الراحة التى كنت .

أجس بها إلا إذا كان قد وقف على المنصة المفتوحة وقد أحياه الشلل لفرط التوتر الذى تمكن من عضلاته .

ويقول المدير : « إن اللسان الثرثار أو الأيدى والأرجل التى تتحرك بطريقة آلية على خشبة المسرح لا يمكن أن تحل محل العين المدركة . إن عين الممثل التى تنظر إلى الشيء وتراه تجذب انتباه المشاهد وتستطيع بذلك أن تكون علامة تحمله ما ينبغي أن ينظر إليه . أما العين الفارغة فعلى العكس من ذلك تشقت انتباه المشاهد وتصرفه عن خشبة المسرح » .

وهنا عاد المدير إلى توضيح الأمر بالأضواء الكهربائية ثم قال : « لقد أريتكم سلسلة من الأشياء الشبيهة بما نعرفه فى الحياة . ورأيتكم الأشياء بالطريقة التى ينبغى أن تتطروا إليها مع أنكم كثيراً ما تنظرون إليها . سأريكم الأشياء التى غالباً ما يكون انتباه الممثل معلقاً بها وهو على خشبة المسرح » .

وأطفئت الأنوار جميعها مرة أخرى ورأينا مصابيح الضوء الصغيرة تلمع فى الظلمة وترسل أشعتها فى كل مكان ، فاندفع نورها إلى المسرح ثم إلى قاعة النظارة ولجأة اختفت الأنوار وسلط ضوء قوى على مقعد من مقاعد الأوركسترا .

وانبعث صوت من الظلام يسأل : « ما هذا ؟ »

وأجابه المدير قائلاً : « هذا هو الناقد المسرحى القاسى . لأنه لينال قدراً كبيراً من الاهتمام ليلة الافتتاح » .

ثم بدأت الأضواء الصغيرة تترك من جديد ، ثم انطفأت ، وبعد ذلك ظهر من جديد ضوء قوى سلط هذه المرة على المقعد المخصص لمساعد مدير المسرح بين المقاعد الأمامية فى الصالة .

وماكاد هذا الضوء ينطفىء حتى أضاء على المنصة مصباح صغير ذو ضوء

ضعيف خافت وهنا يقول المدير بلهجة ساخرة : « هذا هو الشريك المسكين للممثل الذى لا يلقى إليه إلا بقليل من الانتباه » .

وبعد ذلك أخذت الأنوار تناء وتطفىء فى كل مكان ، بينما كانت الأنوار الكبيرة تناء كلها وتطفىء كلها فى نفس الوقت أحيانا ، وكل منها على حدة أحيانا أخرى ، وكأنا فى احتفال كبير . وذكرنى ذلك بحفلة الاختبار التى قلمت فيها « حليل » عندما كان انتباهى مشتتا فى جميع أرجاء المسرح ، ولم أكن قادراً على تركيز انتباهى فى شيء قريب منى إلا صدقة وفى لحظات معينة .

وقال المدير يسألنا : « هل اتضح لكم الآن أن الممثل ينبغي أن يختار موضوع انتباهه من بين الأشياء الموجودة على المنصة وفى المسرحية وفى الدور وفى المشهد ؟ إن تلك هى المشكلة الصعبة التى يجب عليكم أن تجهدوا لها حلاً » .

- ٤ -

ظهر اليوم رحمانوف مساعد المخرج وأعلن إلينا أن المدير قد طالب منه . « أن يجعل عمله ليرتأ على الدرس » .

وقد قال مساعد المخرج فى لهجة قوية وفى ثقة : « اجعلوا انتباهكم كله معي ، سيكون تمرينكم اليوم كالآتى : سأختار لكل واحد منكم شيئاً معيناً لينظر إليه . وستلاحظون شكله الخارجى وخطوطه ، وألوانه وتقاصيله وخصائصه ، على أن تفرغوا من كل هذا بعد أن أكون أنا قد عدت ثلاثين وبعبدا ستختفى الأضواء فلا تستطيعون أن تروا الشيء الذى وقع عليه الاختبار . ثم أطلب منكم أن تصفوه . وستذكرون لى فى الظلمة كل شيء احتفظت به ذاكرتكم البصرية ، ثم سراجع العملية بعد إضاءة الأنوار وسنقارن ماقلتموه بالواقع . اصغروا جيداً . سأبدأ » .

« ماريما — المرأة » .

فقابلت ماريا : « يا لىلى .. أهذه هى ؟ »

فقال : « لا يسمع بأسئلة لزوم لها ، إن ثمة امرأة واحدة فى الجحرة ولا يوجد سواها . إن المثل لابد أن يكون فعلنا .. »

« ليو - الصورة ، جريشا - النجفة ، سونيا - ألبوم الصور .. »

فسألت سونيا فى صوتها المصول : « أتمنى الألبوم ذا الغطاء الجلدى ؟ »

فقال مساعد المخرج : « لقد أشرت إليه من قبل ، وأنا أقرن ما أقول .. لابد للمثل أن يكون يقظا سريع الفهم .. كوسيتا .. السجادة .. »

فقلت : « إن فى المكان أكثر من سجادة .. »

فقال : « فى حالة عدم التأكد اختر لنفسك واحدة منها . قد تكون غخطا ولكن لا تردد ، يبنى للمثل أن يكون حاضر الذهن . لا تتوقف لتسأل . فأينا : الزهرية ، نيقولا : النافذة . داشا : الوسادة ، فاسيل : البيانو . واحد - اثنان ، ثلاثة ، أربعة ، خمسة .. » وأخذ يعد فى بطنه حتى وصل إلى ثلاثين .. وبعبدا قال « أطفئوا الأنوار ، ثم ناداني أولا .. »

فقلت : « لقد طلبت منى أن أنظر إلى سجادة ولم أستطع أن أختار واحدة فى الحال فضع منى بعض الوقت .. »

فقال : « اختصر ، ولا تخرج عن الموضوع .. »

فقلت : « إن السجادة عجمية ، ولون أرضيتها أحمر مائل إلى اللون البنى .. وثمة إطار كبير بمحاذاة الأطراف .. » وأخذت فى وصفها حتى نادى مساعد المخرج قائلا « أضيئوا الأنوار .. »

ثم قال : « إن كل ماتدكرته من أمورها خطأ ، إنك لم تستطع أن تحتفظ بصورة كاملة عنها .. لقد بشرتها يا ليو .. »

فقلت : لا أستطيع أن أصف لك شيئا عن موضوع طلائها ورسومها لأنها كانت بعينة عن عيني ، كما أتى مصاب بقصر النظر ، وكل ما رأيت

لم يكن أكثر من ظلال صفراء على أرضية حمراء .

ثم طلب أن تضاء الأنوار وقال :

« ليس في الصورة ما هو أحمر أو أصفر . . ثم نادى جريشا فقال جريشا : إن النجفة مطلية بالذهب وهي من النوع الرخيص وذات (دلايات) زجاجية . »

ثم أضيت الأنوار وقال : « كوسنيا ، صف لنا مجادتك مرة أخرى . . قلت : « متأسف لم أكن أعلم أنني سأطالب برصفها من جديد . »

فقال مساعد المدير : لا تجلسوا لحظة واحدة دون عمل شيء . إنني أحذركم جميعكم الآن بأنني سوف أختبركم مرتين بل أكثر ، حتى أظفر بشكرة دقيقة عن انطباعاتكم . ليو . . .

فقال ليو ، وقد أخذ على حين غرة : « لم أكن ملتفتا . »

وهكذا أجبرنا في النهاية أن ندرس موضوعاتنا إلى آخر جزئية من جزئياتها وأن نصفها جميعها . أما أنا فقد دعيت خمس مرات قبل أن أتجمل في مهمتي . ولقد استمر هذا العمل نصف ساعة تحت ضغط شديد ، حتى تعبت عيوننا وتوترت أعصابنا ، ولم يكن من الممكن أن نستمر فترة أطول على هذا المنوال من العمل المرهق . ومن أجل هذا قسم الدرس إلى قسمين كل قسم يستغرق نصف ساعة ، على أن نأخذ درساً في الرقص عقب نصف الساعة الأول . وقد قنا في القسم الثاني من الدرس بما قنا به في النصف الأول مع تغير وقت الملاحظة من ثلاثين ثانية إلى عشرين . وقد علق مساعد المخرج على هذا بقوله : إن زمن الملاحظة يمكن أن يقل أخيراً إلى مقدار ثانيتين .

استمر المدير اليوم في شرحه عن طريق الأضواء الكهربائية .

قال : « إننا ، حتى هذه اللحظة ، كنا نعالج أشياء في صورة مواضع من النور . أما الآن فسأريكم دائرة الانتباه ، لأنها تتألف من قسم يأكله بأبعاد

كبيرة أو صغيرة . وتتضمن سلسلة من مواضع مستقلة من أشياء مختلفة . وقد تنتقل العين من موضع إلى آخر من هذه المواضع ، ولكن لا ينبغي لها أن تنهب أبعد من حدود دائرة الانتباه .

كانت الظلة شاملة في أول الأمر ، وبعد لحظة أضى مصباح كبير على المنضدة التي كنت أجلس إلى جوارها ، وألقي ظل المصباح دائرة من الأشعة فوق رأسي ويدي ، وألقي ضوءاً يراقا على وسط المنضدة ، حيث كان يوجد عدد من الأشياء الصغيرة التي كانت تتلألأ وتعكس ألواناً من كل نوع . أما باقي المسرح والقاعة فقد ابتلعتهما الظلة .

وقال المدير : هذه البقعة المضاءة من المائة تمثل دائرة انتباه صغيرة . ثم قال : أنت نفسك أو قل بالاحرى إن رأسك ويديك اللذين يستقطب فوقهما الضوء هما مركز هذه الدائرة .

وكان تأثير ذلك في نفسي كالسحر ، فقد استطاعت كل الأشياء التي على المائة أن تجذب انتباهي دون إكراه ودون أن أبذل من جانبي أى جهد . ففي دائرة من الضوء كهذه ، وفي وسط الظلة تشعر بأنك على انفراد تام . لقد شعرت ، وأنا تحت هذه الدائرة من الضوء ، إنني في بيتي ، أكثر مما أشعر بذلك وأنا في حجرة الخاصة .

في مثل هذا الحيز الضيق ، كما هو الحال في هذه الدائرة ، تستطيع أن تستخدم انتباهك المركز في اختيار شئ الأشياء ، ورؤية أدق جزئياتها المعقدة . كما تستطيع أيضاً القيام بأعمال دقيقة كأن تحدد درجات المشاعر والأفكار . ومن الواضح أن المدير أدرك حالى النفسية الذهنية ، فقد جاء مباشرة إلى حافة المسرح وقال : « خذ مذكرة في الحال عن مزاجك أو حالتك النفسية . إننا نسي مثل هذه الحالة » الشعور بالوحدة وسط الجمهور ، فأنت في جمهور لأننا جميعاً هنا ، وأنت تشعر بالوحدة لأنك انفصلت عنا بهذه الدائرة الصغيرة من الانتباه وفي وسطك دائماً في أثناء أى حفلة من حفلات العرض ، وأمام

آلاف من المشاهدين أن تحصر نفسك في هذه الدائرة كما تفرد القوقعة بنفسها داخل صدفتها .

وبعد لحظة أعلن المدير أنه سيرينا الآن . دائرة متوسطة ، عندئذ بدأ كل شيء مظلما ، وأضاء مسقط الضوء منطقة أكثر اتساعا من الأولى ، تشتمل على مجموعة من قطع عديدة من الآثاث ، منها المائدة وبضعة كراسي يجلس عليها بعض الطلبة ، وجانب من البيانو والمدفأة ، ومقعد كبير أمامها ووجدت نفسي في وسط دائرة الضوء المتوسطة ، ولم نكن نستطيع بطبيعة الحال أن تبيين كل شيء جملة واحدة ، بل كان علينا أن نختبر المنطقة جزءاً جزءاً ، وما فيها من أشياء واحداً بعد واحد . فإن كل شيء داخل نطاق هذه الدائرة يعتبر موضوعاً مستقلاً .

وكان أكبر عيب في هذا كله هو أن الدائرة الكبرى من الضوء المتحصل تعكس ما يشبه التدرجات الضوئية التي كانت تسقط على الأشياء الموجودة خارج نطاق الدائرة ، الأمر الذي كان يجعل حائط الظلة يبدو كأنه سد لا يستعصى على المراتب النفاذ فيه .

واستمر المدير قائلاً : « لديك الآن الدائرة الكبيرة . » قال هذا ثم فاضت سحرة الجلوس ، بها بالضرورة وكانت الحجرات الأخرى مظلمة ولكنها سرعان ما أضيئت هي أيضاً ثم قال المدير : « وهذه هي أكبر الدوائر ، أبعادها تتوقف على مدى أبصاركم . لقد وسعت الدائرة في هذه الحجرة على أكبر قدر ممكن . ولكن إذا كنا نقف على شاطئ البحر أو في سهل منبسطة فإن الدائرة لن يحددها إلا الأفق ، ونحن نحصل على هذه المنظورات البعيدة المدى فوق المنصة بتصورها على ستار خطي .

« والآن دعونا نحاول إعادة القرينات التي قتنا بها الآن ، خير أننا في هذه المرة سوف نقوم بها والأنوار مضاعفة . »

وجلسنا جميعاً على خشبة المسرح ، حول المائدة الكبيرة ، وفرنقا الصباح

الكبير . وكنت أنا في نفس المكان الذى كنت فيه منذ لحظات ، وأجسست لأول مرة أنى غامر فى الشعور بالوحدة وسط جمهور - والآن كان مفروضا أن نجد هذا الشعور مع وجود الأضواء كاملة وليس فى أذهانتا إلا دائرة انتباه متخيلة .

وعندما أخفقتنا فى محاولاتنا شرح المدير يشرح لنا السبب فى ذلك قال :
« عندما كان هناك ذلك المسقط الضوئى المحرط بالظلمة من كل جهاته كان كل شيء داخله يجنب انتباهكم . وذلك لأنه لما كان كل شيء خارج هذا المسقط لا يمكن رؤيته لم يكن ثمة ما يسترعى الانتباه . إن محيط هذه الدائرة خطوط بالغة الحدة ، والظلال المحيطة بها بالغة الجود بحيث لم تكن بكم رغبة فى تجاوز حدودها .

« عندما تكون الأضواء منعامة ، فإن المشكلة تختلف اختلافا كبيرا ، فعدم وجود حدود واضحة تحدد دائرة الانتباه يضطركم إلى أن تنتشروا دائرة ذهنية ، وألا تسمحوا لانقسامكم بالنظر خارج حدودها . ويجب أن يحل انتباهكم فى هذه الحالة محل الضوء بحيث . يحسكم داخل حدود معينة ، وذلك على الرغم من قوة جاذبية الأشياء ذات الأنواع الشاملة والتي ترى الآن خارج الدائرة . لذلك وجب أن تتغير طريقة المحافظة على دائرة الانتباه بما أن الظروف داخل المسقط الضوئى وغارجه متضادة . »

ثم حاول المدير بعد ذلك تخطيط المنطقة الجديدة بطائفة من الأشياء الموجودة فى الحجرة . مثال ذلك أن المائدة المستديرة مثلت دائرة واحدة هى الدائرة الصغرى ، وفى مكان آخر على المنصة مثلت السجادة ، التى كانت أكبر قليلا من المائدة التى عليها ، الدائرة الوسطى ، كما مثلت أكبر سجادة فى الحجرة الدائرة الكبيرة . ثم قال المدير : « والآن لنعتبر الشقة كلها تمثل الدائرة الكبرى ، »

وهنا ، نُسقط في يدي ، وفعل كل شيء كان يساعدني على التركيز من قبل . وأحسست بالعجز .

ولكني يشجعنا المدير قال : « الزمن والصبر سوف يعلمانكم كيف تستخدمون الطريقة التي اقترحها عليكم الآن . فلا تنسوها . وفي الوقت نفسه سأريكم حيلة فنية أخرى سوف تساعدكم في توجيه انتباهكم . إن الدائرة كلما ازدادت اتساعاً فلا بد أن تمتد منطقة انتباهكم وتتسع . على أن هذه الدائرة لا يمكن أن تستمر في الاتساع إلا بالقدر الذي يجعلها لا تخرج عن نطاق انتباهكم ، على أن يكون ذلك داخل خط متخيل . ويجب عليكم في اللحظة التي تبدأ فيها حدود دائرة انتباهكم في التذبذب والاهتزاز أن تنسحبوا سريعاً إلى دائرة أصغر يمكن أن يحتويها انتباهكم البصري .

« وعند هذا الموضع كثيراً ما يتعرضون للتعاب . فقد يزلق انتباهكم ويفقدوا مشتتاً لا يعرف أين يستقر . فينبغي لكم أن تجمعوه من جديد . وتعيدوا توجيهه بأسرع ما تستطيعون إلى موضع واحد أو شيء واحد . كأن توجهوه إلى ذلك الصباح مثلاً . لأنه لن يبدو براقاً كما كان عندما كان الظلام يحيط به من كل مكان . ومع هذا فسيكون من القوة بما يضمن استرجاع انتباهكم .

« وعندما تكونون قد أرسيتم موضع الانتباه هذا فأحيطوه بدائرة صغيرة يكون الصباح مركزاً لها . ثم وسعوا هذه الدائرة واجعلوها دائرة متوسطة بحيث تحتوي على دوائر صغيرة عديدة . ولن تكون كل من هذه الدوائر الصغرى بحاجة إلى تقويتها بموضع مركزي ، وإذا كان لا بد أن تحصل على مثل هذا الوضع فتخير شيئاً جديداً . ثم أحطه بدائرة أخرى صغيرة . ثم طبق نفس الطريقة على الدائرة المتوسطة . »

غير أننا كنا في كل مرة يتسع فيها انتباهنا إلى موضع معين . كنا نفقد

السيطرة على اقتباهنا . وكان المدير كلما فشلت تجربة يقوم بمحاولات أخرى .
جديدة لكي يقتنعا بما يريد .

وبعد قليل انتقل المدير إلى وجه آخر من أوجه هذه الفكرة فقال :
« هل لاحظتم أنكم دائماً حتى الآن في مركز الدائرة ؟ ومع ذلك فقد نجدون
أنفسكم أحياناً خارجها ، مثال ذلك ... »

• ثم تلاشت جميع الأضواء ، وأضواء نور في سقف الحجرة المجاورة .
ملقياً دائرة من الضوء على مفرش المائدة الأبيض وعلى الصحن .

ثم قال : « أتم الآن خارج حدود دائرة اقتباهكم الصغيرة ، ودوركم
الآن دور سلبي ، إنه دور الملاحظة . وكلما اتسعت دائرة الضوء وزادت .
المنطقة المضاءة في حجرة المائدة فسوف تتسع دائرة ملاحظتكم بنفس
النسبة . وتستطيعون أيضاً أن تستخدموا نفس الطريقة في اختيار مواضع
اقتباه في هذه اللوثر التي تقع فيها وراكم . »

وعندما قلت للمدير اليوم : لاقى تمنيت ألا أحتاج أبداً إلى الانفصال عن
الدائرة الصغيرة أجايبني قائلاً : « تستطيع أن تحملها معك أينما كنت ، على
خشب المسرح أو خارجاً عنها . لم فاصعد على المنصة وامش فوقها ، غير
مكانك ، أسلك كما لو كنت في بيتك . »

فصعدت إلى المنصة وخطوت بعض خطوات نحو المدفأة ، لقد غدا
كل شيء مظلاً تماماً ، ثم جاءني مسقط ضوئي من مكان ما وأخذ يتحرك
معي . على الرغم من تحولى فقد شعرت بالطمأنينة وكأنني في بيتي وأنا في
مركز دائرة صغيرة . ومشيت أعلى وأسفل الحجرة يتبعني المسقط الضوئي .
وعندما ذهبت إلى النافذة جاء الضوء معي إلى هناك أيضاً ، ثم جلست إلى

اليانو وكان الضوء لا يزال مضيء ، وقد أقتضى ذلك بأن دائرة الانتباه الصغيرة التي تتحرك مضيء هي أم الأشياء التي تعلتها وأكثرها استمالة .

ولكن يوضح المدير قائمة هذه الدائرة فقد حكى لنا قصة هندية عن مهرابا كان على وشك أن يختار له وزيراً ؛ فأطن أنه لن يختار إلا الرجل الذي يستطيع أن يمشي على قم حيطان المدينة وهو يحمل طبقاً يمثلنا لحافته باللبن ، دون أن تسقط منه قطعة لبن واحدة . فكان كثير من المتقدمين لهذه التجربة يصرخون ويفزعون ، وفي عبارة أخرى كانوا يذهلون فيقع منهم اللبن . وهنا يقول المهرابا : « هؤلاء لا يصلحون ليكونوا وزراء ... »

ثم جاء رجل لم يستطع الصراخ ولا الفزع ، ولا أي لون من ألوان النحول أن يزعج عينيه عن حافة الإناء .

وعند ذلك صرخ قائد قوات الجيش قائلاً : « أطلقوا النار ! ، فأطلقوها ، ولكن بنير جدي .

وهنا صاح المهرابا قائلاً : « هذا هو الوزير الحق ... »

ثم جاء به فسأله : « ألم تسمع الصيحات ؟ »
فأجاب : كلا

فسأله : « ألم تر المحاولات التي قننا بها لإزعاجك ؟ »
فقال : « كلا . »

فصاح يسأله : « ألم تسمع طلقات النار ؟ »
وعاد يجيبه : « كلا لقد كنت أقرب اللبن . »

ولكن يصور لنا المدير دائرة الانتباه المتحركة ، ولكن تصويراً ماديها . المرة فقد جعل كلامنا يمسك طوقاً خشبياً في يده . وكان بعض هذه الأطواق صغيرة وبعضها كبيرة ، حسب حجم الدائرة التي يراد خلقها . وكنت كلما مشيت بالطوق في يدي حصلت على صورة دائرة الانتباه المتحركة التي على

أن أتعل كيف أحملها على أيها ذهبت ولقد وجدت من الأسهل أن أطيق هذا الاقتراح بعمل دائرة انتباه من مجموعة أشياء . وكان في وسعي أن أقول نفسي : إن دائرة انتباهي يمكن أن تبدأ من طرف مرفق ذراعي اليسرى إلى مرفق الذراع اليمنى وتشتمل على قديّ اللتين يتقدمان إلى الأمام كلما مشيت . ووجدت أنني أستطيع أن أحمل هذه الدائرة معي بسهولة ، وأن أحصر نفسي داخلها ، وأن أجد فيها الشعور بالوحدة وسط الجهور . وحتى في طريق إلى المنزل . وفي زحمة الطريق . وتحت ضوء الشمس كنت أجد من الأسهل كثيراً أن أرسم خطاً حول نفسي ، وأن أبقى فيه ، من أن أكون على خشبة المسرح . مع أضواء المسرح الأمامية المعتمدة . وفي يدي طوق .

- ٧ -

قال المدير : « لقد كنا حتى الآن نعالج مانسميه « الانتباه الخارجي » وهو الانتباه الموجه إلى الأشياء المادية التي تقع خارجنا . ثم انتقل في شرحه إلى ما يسمى بالانتباه الداخلي « الذي يتركز في أشياء نراها . ونسمعها ونلمسها ، ونشعر بها في ظروف متخيلة . وهنا ذكرنا بما قاله سابقاً عن التخيل وكيف أننا كنا نشعر أن مصدر أي صورة متخيلة إنما هو مصدر داخلي . ومع ذلك كان يحمل ذهنياً إلى مركز خارج نفوسنا . وقد قال : إن ما يحدث في الواقع من رؤيتنا أمثال هذه الصور بالصورة الداخلية يصدق كذلك على حواسنا الأخرى من سمع . وشم . ولمس وذوق »

ثم قال : « إن الأشياء التي يشملها انتباهكم الداخلي موزعة على جميع أنواع حواسكم الخمس . »

« وإن الممثل على خشبة المسرح إما أن يعيش داخل نفسه أو خارجها . لأنه يعيش إما حياة واقعية أو حياة متخيلة . وهذه الحياة المغنوية تقم موزداً لا ينضب من مادة التركيز الداخلي لانتباهنا . والصبوبة في استخدام

هذه المادة إنما تنحصر في أنها مادة هشة غير متاسكة . إن الأشياء المادية التي تحيط بنا على خشبة المسرح تحتاج إلى انتباه مدرب . أما الأشياء المتخيلة فهي تتطلب قوة من التركيز أكثر نظلياً مما تتطلبه الأشياء المادية .
و ماقالته في دروسى السابقة عن موضوع التركيز الخارجى يخلق بنفسية ماثلة على التركيز الداخلى . .

« إن للتركيز الداخلى أهمية خاصة بالقياس إلى الممثل ، وذلك لأن جزءاً كبيراً من حياته يقع في نطاق ظروف متخيلة .

« وحينما تكونون خارج المسرح يلزمكم أن تمارسوا التمرين على ذلك في حياتكم اليومية ؛ ولتحقيق هذا الغرض يمكنكم أن تستخدموا نفس التمرينات التي قننا بها في موضوع التخيل بما أن لها نفس التأثير في موضوع تركيز الانتباه .

« فعندما تكون قد ذهبت إلى سريرك في الليل ، وأطلقت نور حبرتك ، مررت نفسك على أن تستعيد ما حدث في يومك كله . وحاول أن تسجل كل جزئية ملبوسة وبمكة ، فإذا كنت تستعيد تذكر وجبة غذاء فلا تكثف باستدراك الطعام لحسب ، ولكن أعد رؤية الأطباق التي قدمت إليك ، وكيف كان ترتيبها العام واستعد كل الأفكار والانفعالات الداخلية التي تضمنتها أحاديثك على المائدة ، ثم حاول فيما بعد أن تجلّد ذكرياتك الأقدم من تلك .

« وأجهد في أن تعان بالتفصيل الشفق والحجرات والأماكن المختلفة التي حدث أن مشيت فيها أو شربت فيها شايًا ، ثم تخيل جميع الأشياء الفردية المتصلة بألوان نشاطك هذه . وحاول أيضاً أن تتذكر بقدر ما تستطيع من وضح أصدقاءك ، والغرباء عنك ، بل غير هؤلاء هؤلاء عن مرؤا بك . فهذا هو الطريق الوحيد لتنمية طاقة قوية وحادة و متمكنة للانتباه الداخلى والخارجى . وتحقيق ذلك يتطلب عملاً طويلاً ومنظماً . إن قيامك بعملك اليومى في نزاهة وبضمير حتى يعنى ألا بد لك من إرادة قوية وتصميم لا يثنى ، وإحتيال لا يفتقر . . .

قال المدير في درس اليوم : « لقد كنا نقوم بتجارب في موضوع الانتباه الداخلى والخارجى وكنا نقوم باستخدام الأشياء بطريقة شكلية آلية فوتوغرافية .

« وقد كنا نلزم أنفسنا باستخدام انتباه من النوع الذى لا ضبط له ، أو النوع الذى يقوم على أساس عقلى . وهو نوع ضرورى للمثاليين غير أنه لا يقع لهم كثيراً . إنه يفيدهم بخاصة فى جمع انتباههم الذى قد تشتت . إذ أن النظرة البسيطة للشئ تساعد فى تمييزه ، غير أنها لا تستطيع أن تتيحه لفترة طويلة . ولكنى تتمكن من إدراكك لشئ فى أثناء تمثيلك ، فإنك تحتاج إلى نوع آخر من الانتباه الذى يؤدى إلى رد فعل عاطفى . . لابد أن يكون ثمة ما يثير اهتمامك فى الشئ الذى هو موضوع انتباهك ويساعد فى تحريك جهازك الإبدعى كله .

« وليس من الضرورى ، بطبيعة الحال ، أن تبنى على كل شئ حياة متخيلة ، ولكن عليك أن تستجيب لتأثيره فى نفسك . »

ولكى يعطينا مثلاً للفرق بين الانتباه القائم على العقل والانتباه القائم على الإحساس ، قال : « انظروا إلى تلك النجفة الآتية التى ترجع إلى أيام الإمبراطور . كم فرعاً لها ؟ ما شكلها ونوع تصميمها ؟

« لقد كنتم تستخدمون انتباهكم الخارجى العقلى فى اختبار هذه النجفة . والآن أريد منكم أن تخبروني : هل تروقكم ؟ وإذا صح أنها تروقكم فإذا فيها بما يجنب انتباهكم بنوع خاص ؟ وفى أى شئ يمكننا استخدامه ؟ يمكنكم أن تقولوا : إن هذه النجفة ربما كانت توضع فى بيت فيلد مارشال وهو يستقبل نابليون ، بل ربما كانت معلقة فى حجرة الإمبراطور الفرنسى

نفسه عند ما كان يوقع الوثيقة التاريخية المشتعلة على لائحة المسرح
الفرنسي يباريس .

: « في هذه الحالة سيبقى الشيء موضع انتباهكم كما هو بلا تغيير ، أما الآن
فقد عرفتم أن الظروف المتخيلة تستطيع أن تحول صورة الشيء نفسه وأن
ترفع من رد فعل انفعالاتك نحوه .

- ٩ -

قال فاسيلي اليوم : « إنه يحيل إليه أنه ليس من الصعب الحسب ، بل لعله
من المستحيل ، أن يشغل تفكيره بالدور ، والطرق الفنية ، والمشاهدين ،
والنص والتلميحات للخطاب بالكلام ، وبمجموعة مراكز الانتباه .. كل
ذلك في وقت واحد .

فقال المدير : « إنك تشمر بعجزك لإزاء مثل هذا العمل ، في حين يستطيع
أى هلووان بسيط في سيرك أن يقوم في غير تردد بمجموعة من الأشياء
الصعبة المعقدة معرضاً حياته للخطر في أثناء القيام بها . والسبب في أنه يستطيع
أن يفعل ذلك ، هو أن الانتباه يتألف من طبقات كثيرة ، وأن هذه الطبقات
لا تتدخل إحداها لحسن الحظ في الطبقة الأخرى . وتستطيع العادة أن
تجعل جزءاً كبيراً من انتباهك آلياً . وأصعب المراحل هي المراحل الأولى
من تعلمك طرق الانتباه . وإذا كنت تعتقد حتى الآن أن الممثل يعتمد على
مجرد إلهام فيجب عليك أن تغير اعتقادك هذا . فإن الموهبة بلا عمل ليست
إلا مادة من الميراث الخام التي لم يتناولها الصقل .

ثم تبع ذلك مناقشة مع جريشا حول الجدار الرابع . وكانت المشكلة هي
كيف يمكننا أن ننظر إلى شيء على هذا الجدار دون أن ننظر إلى المشاهد
وكان جواب المدير على هذا مائلي :

« لنفترض أنك تنظر إلى هذا الجدار غير الموجود ؛ إنه قريب جداً
فكيف ينبغي أن تركز عينيك؟ ستكون زاوية اتجاه بصرك في هذه الحالة هي
تقريباً نفس الزاوية التي يتجه إليها بصرك لو كنت تنظر إلى طرف أنفك .

هذه هي الطريقة الوحيدة التي بواسطتها تستطيع أن تثبت اتبهاك على شيء متخيل على الجدار الرابع .

« ومع ذلك فإذا صنع معظم الممثلين : إنهم يتظاهرون بالنظر إلى هذا الجدار المتخيل . يركزون عيونهم على أحد الجالسين في المكان المخصص للموسيقى . ومن هنا تكون زاوية بصرم مختلفة عما ينبغي أن تكون عليها . عندما ينظرون إلى شيء قريب . فهل تظن أن الممثل نفسه أو الشخص الذي يواجهه في التمثيل ، أو المشاهد ، يستطيع أن يرضى رضا حقيقياً عن مثل هذه النقطة العضوية والجسمية ؟ هل يستطيع الممثل أن يمدح طبيعته الخاصة . أو أن يمدحنا نحن بصورة ناجحة باقتراف هذا العمل غير الطبيعي ؟ »

« تصور أن دورك يقتضى منك أن تنظر عبر الأفق في البحر المحيط . حيث يكون شراع سفينة لا يزال مرئياً . فهل تتذكر كيف سترك عينيك لترى الشراع ؟ إن عينيك ستذكر أن ناظرين في شبه خطين متوازيين . ولكي تجعلهما تتخذان هذا الوضع وأنت واقف على خشبة المسرح يجب عليك أن تحرك الجدار ذهنياً إلى نهاية قاعة النظارة وأن تجد لك في مكان ما وراء الصالة مركزاً متخيلاً تستطيع أن تثبت عليه اتبهاك . وفي هذه الحالة أيضاً يترك الممثل عينيهِ كأنهما مركبتان على أحد الأنخفاض في المكان المخصص للموسيقى .

« وعندما تعلم بمساعدة المهارة الفنية المطلوبة كيف تضع الشيء في مكانه الصحيح . وكيف تدرك العلاقة بين الرؤية والمسافة ، عندما تحقق كل هذا سوف يكون في مقدرك أن تنظر تجاه قاعة النظارة تاركاً نظرك يتجاوز النظارة أو يتحاشى النظر إليهم . أما الآن فأد وجهك إلى اليمين أو اليسار . إلى أعلى أو إلى أحد الجانبين ولا تحف من ألا يرى عينيكَ أحد . ومع ذلك .

فمنذما تشعير بالضرورة الطبيعية لأن تفعل مثل هذا فسترى أن عينيك سوف تتجولان من تلقاء نفسيهما تجاه شيء يتجاوز الأضواء الأرضية وإذا حدث هذا فسيحدث بطريقة طبيعية غريزية ، سليمة . ومع ذلك فنجب النظر إلى هذا الجدار الرابع غير الموجود أو إلى ما وراء الصالة . ما لم تشعير بحاجة يقتضيها عقلك الباطن . حتى تكون قد تمت لك المهارة الفنية التي تمكنك من أدائها .

قال لنا المدير في درس اليوم :

• ينبغي للممثل أن يكون دقيق الملاحظة . لا على خشبة المسرح فقط . بل في واقع الحياة أيضاً . يجب أن يركز تفكيره على الشيء الذي يستري . اتباهه بكل ما أوتي من قوة . يجب أن ينظر للشيء . لا كما ينظر العابر الشارد الذهن ، بل يجب أن يتعمقه وينفذ إلى صميمه . وإلا فإن طريقته الإبداعية كلها سوف تنتهي إلى الاختلال وعدم الاتزان وانتهت الصلة بينها وبين الحياة الواقعية .

• إن ثمة أناساً أنعمت عليهم الطبيعة بقوة الملاحظة . لأنهم يكونون في أذهانهم في غير مشقة فكرة نافذة عن أي شيء يجري حولهم أو يجري في أنفسهم أو في أنفس غيرهم . وهم يعرفون كذلك كيف يستخلصون من هذه الملاحظات ماله دلالة عميقة أو ماهر قد في ذاته أو ما يتسم بصيغة تلفت النظر . أنت إذا سمعت أمثال هؤلاء الناس يتكلمون راعك مقدار ما يفتقده الذين لا يتمتعون بقوة الملاحظة .

• وثممن الناس من يسعون عن تطوير قوة الملاحظة حتى بالقدر الكافي .

لاحتفاظهم بأبسط مصالحهم . وإذا كان هؤلاء يعجزون عن ملاحظة الأشياء التي تهتمهم فإن مجرم عن دراسة الحياة نفسها يكون أشد من ذلك وألنى .

« إن أوساط الناس ليس لديهم أية فكرة عن كيفية ما تدل عليه ملاحظ الوجوه أو نظرة العين أو نغمة الصوت . حتى يفهموا الحالة الذهنية للرجل الذى مخاطبونه . إنهم يعجزون عن إدراك حقائق الحياة المعقدة إدراكاً سريعاً . كما أنهم يعجزون عن حسن الإصغاء لكى يفهموا ما يسمعون . ولو أنهم قدروا على ذلك لكأنت الحياة بالقياس إليهم أفضل وأيسر . ولاصبح علمهم الإبداعى أخصب وألطف وأشد عمقاً بما لا يقاس . غير أنك لا تستطيع أن تضع فى إنسان ما ليس بملك . وهو لا يستطيع إلا أن يطور ما بهله ينطوى عليه من قوى . وهذا التطوير يستلزم جهوداً كبيرة . فى مجال الانتباه كما يستلزم قدراً كبيراً من الوقت ومن الرغبة فى النجاح . والتمرين المنتظم .

« ولكن كيف نعلم غير القادرين على الملاحظة لإلقاء البال إلى ما تحاول الطبيعة والحياة أن ترحمهم ؟ إن أول شيء بالنسبة هؤلاء ، هو أن يتعلموا النظر إلى الأشياء والإصغاء إليها والاستماع إلى ما هو جميل . فأمثال هذه العادات تتسامى بمقوالم وتثير مشاعرهم التى سرف تترك آثاراً عميقة فى ذاكرتهم الانفعالية . إن الحياة ليس فيها ما هو أجمل من الطبيعة . ومن ثمة وجب أن تكون الطبيعة موضوع الملاحظة الدائمة . فأت إذا أخفيت زهرة صغيرة أو وريقة من ورقاتها ، أو بيتاً من بيوت العنكبوت ، أو رسماً تركه الانجليد على زجاج النافذة ، ثم حاولت أن تعبر فى كلمات عن الأسباب التى من أجلها تبحث هذه الأشياء السرور فى نفسك ؛ رأيت أن مثل هذا المجهود سرف يجعلك تلاحظ الشيء الذى تراه عن كشب وإيمعان

أشد لكي تتمكن من تذوقه وتحديد صفاته . وغير قين بك أن تنض من قيمة الجانب المظلم من الطبيعة . وتستطيع أن تلمس هذا الجانب في المستنقعات وفي فطر البحار وفي الأوبئة التي تسببها الحشرات . لتدرك أن وراء هذه الظواهر جمالا عتيباً بقدر ما يوجد الشيء القبيح في الشيء الجميل . والشيء الجميل جمالا حقيقياً لا يمكن أن يخشى عليه مما يشوه جماله .

« وليس من شك في أن التشويه كثيراً ما يؤكد الجمال ويزيده حسناً . انشد الجمال شيئاً وانشد ضده . ثم حدد كلا منهما . وتعلم كيف تعرف إليهما وكيف ترأهما وإلا كان فهمك للجمال فهماً منقوصاً وإذا حلولة غير طبيعية . أو هذا الفهم العاطفي السطحي الذي يفتر بالهرج . »

ثم انتقل بعد ذلك إلى ما أنتجه الجنس البشري من الفن ، والأدب ، والموسيقى فقال :

« إن في أعماق كل عملية من عمليات الحصول على مادة إبداعية لعملنا يوجد انفعال . على أن الإحساس لا يستطيع أن يحل محل مقدار كبير من العمل من جانب عقولنا . ولعلك تخاف من أن تلتف بعض اللغات التي قد تضعفها عقولنا إلى المادة المستمدة من الحياة . كلاً لا ينبغي أن تخاف من ذلك أبداً . فكثيراً ما تزيد هذه الإضافات الأصلية من قيمة هذه المادة إذا كان إيمانك بها إيماناً صادقا .

« دعوني أحدث إليكم عن المرأة العجوز التي رأيته مرة تدفع أمامها عربة صغيرة من عربات الأطفال في شارع متسع بسقت على جانبيه الأشجار ، وكان في العربة قفص بداخله طائر من طيور الكناريا . ولعل المرأة كانت تضع كل حاجياتها في هذه العربة لتصل بها إلى بيتها بلا مشقة . ولكنني رأيت أن أنظر إلى هذا الأمر من زاوية أخرى ، ومن ثمة ذهب في الظن إلى أن العجوز المسكينة قد فقست جميع أطفالها وأحفادها . وأن الكائن

الوحيد الذى تبقى لها من حياتها كلها هو هذا الكنار . ولذلك خرجت به فى زهرة إلى هذا الطريق المورف . تماما كما كانت تأخذ حفيدها من مدة قصيرة . قبل أن تفقده . فهذا كله أكثر أهمية وألحق بالمسرح منه بالحقيقة الواقعية . فلماذا لا أحشد هذا الانطباع فى خزانة ذاكرتى ؟ ولكننى لمست من هؤلاء الفهارسين المكلفين بجمع الحقائق الدقيقة أننى هذا الفنان الذى لا بد أن تتوفر لديه المادة التى تحرك أفعالاته .

وبعد أن قبلت كيف تلاحظ الحياة من حوالك وكيف تستغلها فى عمالك . عليك أن تنتقل إلى المادة الانفعالية التى هى أكثر الأشياء أهمية وأشدها ضرورة وأوفرها حياة والتى يقوم عليها معظم خلقك وإبداعك الفنى . وأعنى بها تلك الانطباعات التى تحصل عليها من اتصالك الشخصى المباشر بالناس ، وهذه المادة يصعب الحصول عليها ، لأنها فى معظمها ، تكون مختلطة وغير محددة . ولا يمكن إدراكها إدراكا باطنيا . ولا شك أن كثيرا من تجاربنا الروحية غير المرمية تنعكس فى ملامح وجوهنا وفى أعيننا وفى صوتنا وكلامنا وإشاراتنا . ولكن ليس من السهل عليك ، على الرغم من كونها كذلك ، أن تدرك أعماق غيرك . وذلك لأن الناس فى كثير من الأحيان لا يفتحون أبواب نفوسهم . ولا يسمحون لغيرهم بأن يروها على حقيقتها .

« عليك عندما تنتزع لك الحياة الداخلية للشخص الذى هو موضوع ملاحظتك عن طريق أفعاله وأفكاره ودوافعه أن تتبع أفعاله عن كثب . وأن تدرس الظروف التى يجد نفسه فيها . واسأل نفسك : لماذا يفعل هذا . أو ذاك ؟ وماذا كان يتردد فى نفسه ؟

« ونحن لا نستطيع ، فى كثير من الأحيان ، أن نصل إلى معلومات متعلقة لمعرفة الحياة الداخلية للشخص الذى ندرسه ، بل لا نستطيع الوصول إلى تلك المعلومات إلا عن طريق شعورنا البهيمى . ونحن هنا نعالج أدق .

أنماط تركيز الانتباه ، كما نعالج قوى الملاحظة التي تقوم أساسا على اللاوعى ،
ذلك أن النمط العادى من انتباهنا ليس من الكفاية بحيث يحقق عملية النفاذ
إلى نفسية أى شخص آخر .

« وإلى لأخضعكم إذا أكدت لكم أن مهارتكم الفنية تستطيع أن
تحقق لكم الكثير فى هذا المجال . وكلنا تعلمتم فى عملكم سوف تعملون
طرقا أكثر وأكثر تستطيعون بها حفر نفوسكم اللاواعية وإشراكها
فى عملية إبداعكم وخلقكم ، غير أننا يجب أن نعترف بأننا لا نستطيع
أن نقتصر فى دراستنا للحياة الداخلية عند غيرنا من البشر على مهارتنا
الفنية العالية . »

الفصل السادس

استرخاء العضلات

- ١ -

عندما دخل المدير حجرة الدراسة طلب من ماريا وقانيا ومنى أن تقوم
بتمثيل المشهد الذى احترقت فيه النقود .

فصعدنا إلى المنصة وشرعنا فى التمثيل .

وسار كل شيء فى البداية سيرا حسنا . ولكن عندما وصلنا إلى الجزء
المفجع من المشهد . أحسست أن شيئا يضطرب فى داخلى فضنخت بكل قوتى
على شيء تحت يدى قاصداً أن أمد نفسى بشيء من المحوثة يأتينى من الخارج
وإذا شيء ينكسر فجأة ، وإذا أنا فى الوقت نفسه أشعر بألم حاد ، وبسائل
دافئ يبلل يدى .

ولم أكن أعى شيئا عندما أغشى على . والذى أذكره هو أنى كنت أسمع
بعض الأصوات المختلطة . وبعد ذلك اعترانى ضعف مزاييد ودوار ، ثم
عدم الشعور بأى شيء .

وقد جعلت المدير هذه الحادثة المشثومة (التى قطع منى فيها شريان
وفقدت فيها كثيراً من الدم حتى لقد اضطرت إلى التزام فراشى بسببها بضعة
أيام) يغير من خطته ويضع فى رأس البرنامج بعض تمرينات الجسدية . وقد
جاءنى بول بملاحظة ملاحظاته . فإذا تورسوف يقول :

« ولأنه لمن الضرورى أن نعدل من النظام الدقيق الذى وضعناه لبرنامجنا .
وأن نشرح لكم خطوة هامة نسميها « تحرير عضلاتنا » متقدمة إلى حد ما على

النظام المعتاد . والموضع الطبيعي الذي كان ينبغي أن يحدثكم فيه عن هذه النقطة هو الموضع الذي كنا فصل فيه إلى التحدث عن الجانب الخارجي لقريناتنا ، غير أن حالة كرسنا جعلتنا تناقش هذا الموضوع الآن .

« إنكم لم تكونوا تستطيعون في مستقبل عملنا هذا أن تدركوا شيئاً عن الشروط التي تنتج عن تشنج العضلات وتقلص أعضاء الجسم . إن الشخص الذي تكون نبرات صوته لطيفة بطبيعتها إذا حدث لجهازه الصوتي شيء من ذلك يصبح شخصاً أجش الصوت ، بل ربما فقد صوته ، وإذا أصيبت قدمائكم بتقلص فإنه يمشي كمن أصابه شلل ، فإذا كانت الإصابة في يده اعترضها الخدر وتحركتا كما تتحرك العصي . ومثل هذه التشنجات تحدث للعمود الفقري أو الرقبة أو الأكثاف . وكل هذه الحالات تعجز الممثل وتحول بينه وبين التمثيل . على أن أسوأ هذه الحالات كلها ما يصيب منها وجه الممثل . إذ تلوى تجاعيده وتصيبها بالشلل ويحمل تعبير الوجه جامداً كأنه الصخر . ويحمض العينان . وتضيق العضلات المتوترة على الوجه صورة قبيحة مضادة لما يجري داخل نفسه . . صورة لا اتصال بينها وبين انفعالاته ، وقد يصيب التشنج الحجاب الحاجز وغيره من الأعضاء المتصلة بجهاز التنفس ، وعندئذ يعوق التنفس الطبيعي ويسبب قصر النفس . وهذا التوتر العضلي يؤثر أيضاً في أجزاء أخرى من الجسم ، ولا يمكن أن يكون له إلا أثره الويل على الانفعالات التي تجيش بها نفس الممثل وعلى طرق تعبيره عنها ، وعلى حالة مشاعره العامة .

« ولكي نقنعكم بمدى ما يصيب التوتر العضلي أعمالنا بالشلل ، وبأنه مرتبط بجماياتنا الداخلية ، نقوم بتجربة تهت ذلك . فإليك هذا البيانو الكبير . حاولوا أن ترفعوه . . وهنا يذل الطلاب كل بدوره بمجهود كبير حتى ينجحوا في رفع جانب واحد من هذه الآلة الثقيلة .

ويقول المدير لأحد التلاميذ : « اضرب بسرعة في أثناء خملك للبيانو

٩ × ٣٧ . إنك لاتستطيع . . حسن . إذن استخدم ذاكرتك البصرية في تذكر جميع محال هذا الشارع من بدايته إلى مبنى المسرح . . ألا تستطيع أن تعمل ذلك أيضا ؟ إذن غن بي الكافيتنا من فاوست . . إن الحفظ لا يوازيك . حسن ، حاول أن تتذكر طعم صحن من ميني الكلاوى ، أو لمس نسيج من الحرير أو رائحة شيء محترق . .

ولكى ينفذ الطالب أوامر المدير أزل هذا الجانب من البيانو الذى كان يحمله بمجهود كبير ، ثم استراح لحظة ، وأخذ يستذكر الأسئلة التى وجهت إليه ، وذلك بأن جعلها أولا ترسب فى عقله ثم شرع فى الاستجابة لها ، وهو يستجيش كل إحساس مطلوب . وبعد ذلك جدد مجهوده العنصرى ثم رفع جانباً من جواب البيانو بصعوبة .

وعند ذلك قال له تيوريسوف : « وهكذا نرى أنه لكى نجيب على أسئلتى يجب أن تدع هذا الحبل ، وأن ترخي عضلاتك . وبعد ذلك فقط يمكنك أن تكرس نفسك لعمل حواسك الخمس .

« فهلا يثبت هذا أن التوتر العنصرى يؤثر فى التجربة الانفعالية الداخلية ؟ إنك طالما كنت تعاني من هذا التوتر الجسمانى فلن تقدر حتى على التفكير فى التدرجات الدقيقة للشاعر ، أو فى الناحية النفسية لهورك . ومن ثم كان لزاماً عليك قبل أن تحاول خلق أى شيء أن تجعل عضلاتك فى حالتها الطبيعية حتى لاتعوق أفعالك .

« وأمامكم حادثة كوستيا التى هى حالة مقنعة . ونحن نأمل أن يكون ما أوقعه فيه حظه السوء درساً نافعا له ، ولكم جميعاً . وذلك فيما لا ينبغي أن تعملوه على خشبة المسرح . .

وهنا سأل أحد الطلبة : « ولكن أمن الممكن أن تخلص نفسك من هذا التوتر ؟ »

وعندئذ ذكرنا المدير بحالة الممثل الذي جاء وصفه في كتاب « حياتي في الفن » ، والذي كان يعانى من استعداد بالغ الشدة إلى التشنج العضلي . وقد استطاع هذا الممثل ، عن طريق العادات المكتسبة ، والمراقبة الدائمة للمسرح أن يصل إلى الحالة التي يستطيع فيها بمجرد أن يضع رجله على خشبة المسرح ، وأن يلين عضلاته ويرخيها . وكان الشيء نفسه يحدث له في المواقف الحرجة وهو يخلق دوره ، كانت عضلاته تحاول من تلقاء نفسها أن تنفض عنها كل توتر .

« وليس التشنج العضلي العام هو وحده الذى يعرقل أداءنا لوظيفتنا أداء سليماً . بل إن أى ضغط طفيف ، فى لحظة ما ، قد يعطل عمل ملكة الخلق وإليكم مثالا على ذلك :

كانت مثلة معينة تتمتع بمزاج عجيب لكنها لم تكن تستطيع استعماله إلا نادراً وفى فترات عرضية . إنها لم تكن تنجح إلا قليلا فى إرخاء عضلاتها بالرغم من محاولتها ذلك مراراً وتكراراً . لقد كان يحدث لها ؛ بطريق الصدفة البحتة ، وذلك فى أثناء بعض المواقف المؤثرة من دورها ، أن يتقلص حاجبها الأيمن بدرجة طفيفة ، فاقترحت عليها ، عندما تصل إلى مواقف الانتقال الصعبة هذه فى دورها أن تحاول التخلص من كل توتر فى وجهها وأن تحرره من ذلك كاية . وعندما استطاعت أن تحقق ذلك ؛ تراخت باقى عضلات جسدها تلقائياً . وبذلك صارت شيئاً آخر ، وأصبح جسدها خفيفاً وأقلع وجهها عن جموده فصار وجهها نابضاً بالحركة التى تعبر عن عواطفها الداخلية فى رشاقة ووضوح ؛ واكتسبت مشاعرها مخرجاً حراً ظليقاً إلى السطوع .

« فتصوروا كيف كان ضغط عضلة واحدة ؛ قادراً على عرقلة جهازها الروحى والجسدى جميعاً . »

لقد زعم نيقولا الذى جاء ليرأى اليوم أن المدير قال لهم : إن تحرير الجسم كلية من جميع التوتر غير اللازم أمر مستحيل . وفضلا عن كون هذا أمراً مستحيلاً فإنه شيء لا داعى إليه . ومع ذلك فقد قال بول مستنداً فى ذلك إلى ملاحظات تورسوف : إن إرخاء عضلاتنا أمر مفروض علينا سواء كنا على خشبة المسرح أو فى الحياة العادية .

ولكن كيف يمكن أن نوفق بين هذه المتناقضات ؟

ولما كان بول قد جاءنى بعد نيقولا فأليك ما فسرته به ذلك :

إن كل ممثل ، بصفته بشراً ، لا يحصى له من أن يكون عرضة للتوتر العضلى ، هذا التوتر الذى يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور . وهو يستطيع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذى يحس به فى ظهره ، لكنه يعرّض نفسه بالتقاع إلى أكتافه . وهو إذا طارده من كتفيه عاد وأحس بهى حجاباً للحاجز وهكذا دواليك . إذ لا بد من وجود الضغط أو التقلص فى مكان أو فى آخر .

ولا مفر من حدوث هذا التوتر العضلى بالقياس إلى العصبيين من الناس فى جيلنا هذا . ومن المستحيل إزالته إذالة تامة . وينبى أن تكافه باستمرار وطريقتنا فى التمثيل تتضمن تنمية نوع من الإشراف على أجسامنا ، ليكون رقيباً عليها ، وعلى هذا الرقيب فى جميع الأحوال أن يلاحظ ضرورة عدم وجود قدر من التقلص لا لزوم له فى أى موضع من جسدنا . وهذه العملية التى يراقب الإنسان فيها نفسه بنفسه ويخلصها من التوتر الذى لا داعى له ينبى أن تتطور حتى تصبح عادة آلية من عادات عقلنا الباطن . ليس هذا بحسب بل ينبى أن تكون عادة مألوفة وضرورة طبيعية ، لا فى أثناء الأجزاء الأكثر هدوءاً من دورك ، بل بصفة خاصة فى أثناء الأجزاء التى يبلغ فيها المجهود العصبى والجسمانى أقصى مداهما .

وعندئذ قلت له متعجباً : وماذا تعنى بقولك : إن الإنسان لا ينبى أن

يوتر عضلاته أو يشدها في لحظات تنهجه .

ويجيبني بول : إنه لا ينبغي عليك ألا توتر عضلاتك فقط . بل ينبغي أن تبدل مجهوداً أكبر لإرخائها .

واستمر في اقتباس فقرات من قول المدير : « إن الممثلين يضطون على أعصابهم عادة في لحظات التنهج والاستثارة ، لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريراً تاماً . ولا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من التوتر يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله إلى التوتر . »

وهنا تساءلت : وهل يمكن أن يقوم الممثل بذلك بصورة حقيقية؟

ويجيبني بول : « إن المدير يزعم أنه يمكن ، وهو بالإضافة إلى هذا يقول : إنه على الرغم من استحالة التخلص من جميع التوتر في لحظة من لحظات التنهج فإن الإنسان يستطيع أن يتعلم الاسترخاء في جميع الأحوال وهو يوصينا بأن ندفع التوتر يأخذ مجراه إذا لم نستطع أن نتجنبه ، لكنه يوصينا كذلك بأن نبرز رقابتنا في الحال لكي نزيله . »

وحتى تصبح هذه الرقابة عادة آلية لا بد أن نعطيها كثيراً من تفكيرنا وإن نقص هذا من عملنا الإبداعي . على أن عملية إرخاء العضلات هذه سوف تصبح فيما بعد ظاهرة طبيعية . والواجب تنمية هذه العادة وتطويرها يوماً ، وبصفة دائمة ومنظمة ، وذلك في أثناء تماريننا في المدرسة وفي المنزل على السواء ، بل يجب أن نستمر حتى ونحن في طريقنا إلى النوم وفي قيامنا منه ، وفي أثناء عملنا ، ومشينا وراحتنا ، وفي لحظات سرورنا وحزننا .

إن الرقيب على عضلاتنا يجب أن يصبح جزءاً من كياننا الجسماني ، بل يجب أن يصبح طبيعة ثانية لنا ، فمتدند فقط يكف عن التدخل في أثناء قيامنا بأعمالنا الإبداعية . إننا إن لم نرخ عضلاتنا إلا في أثناء ساعات خاصة نكرسها لهذا الغرض وحده لما استطعنا أن نحصل على أية نتيجة ، لأن مثل

هذه القرينات ليست لها صفة العادة . ولا يمكن أن تصبح عادات آلية صادرة عن اللاوعى .

وعندما أبديت الشك فى إمكان القيام بما قد شرحه لى بول آتذ ، شرع يشرح لى التجربة التى قام بها المدير نفسه مثالا على ذلك . والظاهر أنه كان مصابا بآفة توتر العضلات فى السنين الأولى من حياته الفنية إلى درجة تطورت حتى أصبحت تشنجا . ومع ذلك فنذ أن طور فى نفسه تلك الرقابة الآلية أخذ يشير بالحاجة إلى استرخاء فى فترات التهييج العصبى للزائد عن حاجته إلى شد عضلاته وتوترها .

- ٣ -

وزارنى اليوم أيضا رحمانوف مساعد المدير . وهو رجل لطيف للغاية . وقد حمل لى تحيات تورسوف ثم قال : إنه أرسل لى ليعلمنى بعض القرينات . وأن المدير قال له : « إن كوستيا لا يعرف كيف يشغل نفسه وهو راقد فى سريره ، لذلك فلتحاول أن تجعله يجرب طريقة سليمة لترجئة وقت فراغه . »

وكان القرين ، الذى قت به ، يتألف من استلقائى على ظهرى على أرضية صلبة مسطحة كأرضية الحجر مثلا . ثم ملاحظة مجموعات مختلفة من العضلات فى جسمى كله ؛ وهى تلك المجموعات التى تبدو مشوودة بلا داع . وقد قلت للسيد رحمانوف : لآنى أحس تقلصا فى كتفى وعنق ولوح الكتف ؛ وحول وسطى . »

وعلى هذا كان لا بد من إرخاء المواضع المذكورة فى الحال ثم البحث عن أماكن غيرها ؛ وقد حاولت أن أقوم بهذا القرين البسيط أمام رحمانوف إلا أننى قت به فوق فراشى اللين بدلا من الاستلقاء على الأرض . وبعد أن أرخيت العضلات المتوترة ؛ ولم أخفل إلا تلك العضلات التى كان ينبو الأبد

من إغفالها لتحمل ثقل جسمى ، أخفت أعدله الأماكن الآتية :

لوحا الكتفين ، وأسفل الجبل الشوكى . فاعترض رحمانوف قائلا بحزم : « لا بد أن تفعل ما تفعله الحيوانات وصغار الأطفال » .

« يبدو أنك لو أنمت طفلا صغيرا أو قطا على بعض الرمال لكان يستريح أو ينام ، ثم رفعته بعد ذلك بحذر ، فستجد آثار جسمه كله مرسومة على الصفحة الناعمة . ولكنك إذا قت بالتجربة نفسك مع فرد من أفراد جيلنا العصبى فكل ما ستجده منه على صفحة الرمل هو آثار صفحتى كتفيه وأردافه . بينما لن تستطيع باقى عضلات جسمه أن تلس الرمل على الإطلاق . نتيجة لما هو معروف عن أفراد هذا الجيل من التوتر العصبى المزمن .

فلكى نحصل على صورة غائرة لجسمنا الرائد على سطح لين لا بد أن نخالسه من كل تقاص عضلى . لأن هذا سوف يعطى الجسم فرصة أنسب للراحة . وعندما تنام ، على هذا النحو ، لمدة نصف ساعة أو ساعة فإنك تستطيع أن تجد نشاطك ، أكثر مما تستطيع ذلك فى ليلة كاملة تقضيها نائما فى حالة توتر . ولا عجب فى أن سائقى القافلة فى الصحراء يتبعون هذه الطريقة لعدم استطاعتهم المكث طويلا فى الصحراء ، ومن هنا كان وقت الراحة لديهم محدودا ، فبدلا من أن يحصلوا على فترة راحة طويلة ، يمكنهم الوصول إلى نفس النتيجة بإراحة جسد من التوتر العضلى لإراحة تامة فى فترات قصيرة .

ويستخدم مساعد المدير هذه الطريقة دائما فى فترات راحته القصيرة . بين ساعات عمله النهارية وساعات عمله الليلية ، فيشعر بعد عشر دقائق من هذا النوع من الراحة بالنشاط الكامل ، ولولا هذه الاستجمامة لجز على الأرجح عن النهوض بالعمل الملقى على كتفيه .

وعلى أثر خروج رحمانوف وجدت قطا فأنتمت على أحد مساند أريكتنا اللينة فوجدته قد ترك أترا كاملا لجسمه ، ومن ثمة عولت على أن أنعم من ذلك كيف أسترخ .

إن المدير يقول : إن الممثل يجب أن يتعلم كل شيء من البداية كما يتعلمه الطفل الصغير. يجب أن يتعلم كيف ينظر وكيف يتمشى وكيف يتكلم .. الخ ونحن نعرف كيف نقوم بكل هذه الأشياء في حياتنا العادية ؛ ولكن الغالية العظمى منا لدوء الحظ يؤديونها أداء سينا ، ومن أسباب ذلك أن أى خطأ في أدائها يظهر أكثر وضوحا في ضوء المرح العامر . وثمة سبب آخر هو أن للمرح أثرا سيئا على حالة الممثل العامة . ومن الواضح أن هذا الذى يقوله تورسوف ينطبق أيضا على حالة الاستلقاء . ومن أجل هذا نوى الآن أنا والقط على هذه الأريكة ، فأنا أرقبه وأقلده في طريقة استرخائه ، إلا أنه ليس من الهين أن تنام دون أن تكون فيك عضلة واحدة غير متوترة وبحيث تلس جميع أجزاء جسمك السطح الذى تنام عليه . وأنا أستطيع القول بأنه من الصعب أن نلاحظ هذه العضلة المتوترة أوتلك ، وليس ثمة حيلة من الحيل تقيح لك لإزالة العضلة المتوترة أو إرخائها ، ولكن المشكلة هي في أنك لا تكاد تتخلص من تقلص إحدى العضلات حتى تظهر لك عضلة ثانية متقلصة — ثم ثالثة ورابعة ... وهكذا . وكلما ألقيت بالك إلى العضلات المتقلصة لإزداد عددها . لقد نجحت لبضع لحظات في التخلص من توتر منطقة ظهري وعنقي . ولست أستطيع أن أقول إن هذا قد أدى إلى أى تجديد في نشاطى ، ولكن هذا قد أوضح لى فضلا مدى ما تعرض له من التوتر الضار الذى لا حاجة إليه . مالم تتعلم كيف تتخلص من تلك الآفة . وأنت عند ما تفكر فى حاجب هذه المثلة ، الذى كان يتقلص بطريقة غثائية فإليك تبدأ فى الخوف بصورة خطيرة من التوتر الجسدى .

والظاهر أن الصعوبة الرئيسية التى تواجهنى هي أننى أصبحت أخطئ بين عدد متنوع من الإحساسات العضلية ، وهذا يضاعف عدد مواضع التوتر فى جسمى أضعافا مضاعفة كما يزيد حدة كل موضع منها ، وهكذا ينتهى فى الأمر إلى أننى لا أدرى أين رأسى من يدى .

لله كم تولانى التعب من تمرينات اليوم ١ .
إنك لا تستطيع أن تحصل على أى قسط من الراحة من هذا النوع من
الاستلقاء الذى كنت أمارسه .

- ٤ -

لقد مر فى ليو اليوم وحدثنى عن التمرين الذى قاموا به فى المدرسة ،
فقد طلب رحمانوف من الطلبة أن يستلقوا فى غير حركة تنفيذاً لأوامر
المدير ، ثم يقوموا بعد ذلك بمختلف الأوضاع العمودية والأفقية ، ثم
الجلوس المعتدل والوضع القريب من الجلوس والوقوف المعتدل والوضع
القريب من الوقوف ، ثم الركوع ثم جلوس القرفصاء على انفراد ، وفى
جماعات ، باستعمال الكراسى أو المنضدة أو قطع الأثاث الأخرى . وعلى
الطلبة فى كل وضع من هذه الأوضاع أن يلاحظوا العضلات المتوترة وأن
يسمونها بأسمائها . ومن الواضح أن بعض العضلات قد تتوتر فى كل وضع
من هذه الأوضاع ، غير أنه يجب ألا يسمح إلا للعضلات المتصلة اتصالاً
مباشراً بالوضع المطلوب بأن تظل متوترة ، ويجب على الممثل أن يتذكر
أن ثمة أوضاعاً مختلفة من التوتر . فقد تتوتر العضلة التى يكون من الضروري
أن تشارك فى وضع مطلوب، ولكن يجب ألا تتوتر إلا بالقدر الذى يحتاجه
هذا الوضع . .

وقد استلزم كل هذه التمرينات مراجعة شديدة من « الرقب » وهذا
عمل ليس من السهولة كما يتبادر للذهن ، فهو يتطلب قبل كل شيء قوة انتباه
مدرب تدريباً جيداً ، قادر على الإحكام والتفريق السريع ، وفى إمكانه أن
يفرق بين الإحساسات الجسدية المختلفة ، إذ ليس من السهل ، فى وضع
معقد ، أن نعرف أى العضلات يجب أن يتوتر وأياً لا يجب أن يتوتر .

وعلى أنصراف إيزر اتجهت إلى القط ، ولم يكن ثمة فرق بين الأوضاع

التي كنت اخترعها ، سواء وضعته من رأسه أولا أو جعلته يرقد على ظهره أو جنبه بعد ذلك ، لقد كان يتعلق بكل من مخالفه الواحد بعد الآخر على التوالي ؛ ثم إذا هو يتعلق بها جميعا مرة واحدة . وكان من السهل في كل مرة أن أراه ينحني كالزنبك لمدة ثانية ، ثم يرتب عضلاته بسهولة عجيبة مرخيا منها ما لا يحتاج إليه ، موترا ما يحتاج إلى استعماله . فبالله ما كان أعجبه . وهو يكيف عضلاته على هذا النحو .

وفي أثناء تجاربي مع القط إذا بجرشا يظهر كعادته ، ولم يكن يبدو عليه هذه المرة أنه هو هذا الطالب الذي تعود الإكثار من مناقشة المدير ، لقد كان وصفه للدروس وصفا عجايبا ؛ وقد ذكر أنهم عندما كانوا يتحدثون عن استرخاء العضلات ، والتوتر اللازم للقيام بوضع من الأوضاع روى لهم تورسوف مثلا على ذلك قصة من حياته الخاصة ، قال فيها : إنه أتبع له في روما ، وفي أحد المنازل الخاصة ، أن يشاهد عرضا لاختبار التوازن قامت به سيدة أمريكية كانت تهتم بترميم التماثيل القديمة ، وقد حاولت ، بمجمعا للقطع المكسورة وضم بعضها إلى بعض ، أن تعيد بناء التماثيل في وضعه الأصلي ، وقد اضطرت لكي تهض بهذا العمل أن تقوم بدراسة شاملة للثقل في جسم الإنسان ، وأن تعرف عن طريق التجارب التي قامت بها على نفسها أين يقع مركز الثقل في أي وضع من أوضاع الجسم ؛ وقد برهنت على مقدرة غريزية عجيبة في سرعة اكتشاف مراكز الثقل التي كانت تحفظ توازن جسمها في هذه الأوضاع المختلفة ، وقد كانت في أثناء عملها هذا تدفع بجسمها وتقذف به هنا وهناك ، وتبدو كأنها تبحث واضعة جسمها في أوضاع لا يمكن موازنتها فيها ، ولكنها كانت ثابتة أنها قادرة في كل وضع من هذه الأوضاع على الاحتفاظ بتوازنها ؛ أضف إلى هذا أن هذه السيدة استطاعت بإصبعين اثنين أن تقلب درجلا ضخما إلى حد ما ، وقد تعلمت هذا أيضا في أثناء دراستها لمراكز الثقل في الجسم الإنساني ؛ لقد كان في وسعها أن تجد الأماكن التي

تهدد توازن خصمها ثم تقذف به دون أن تبذل أى مجهود ؛ بدفعه من هذه الأماكن .

لقد كان تورسوف يجهل أسرارها ، لكنه فهم من ملاحظته لها أهمية مراكز الثقل ، وأدرك إلى أى حد يمكن أن يدرّب الجسم الإنسانى على الرشاقة والمرونة والتكيف ، وأن العضلات عن طريق هذا التدريب تستطيع القيام بما يطلب منها إذا مرّت على الإحساس بالتوازن .

جاءنى ليو اليوم ليحيطنى علماً بتقدم الدراسات الترفيفية بالمدرسة . ويبدو أن إضافات أساسية قد أضيفت إلى البرنامج ، فقد أصر المدير على ألا يخضع كل وضع من هذه الأوضاع ، سواء كان استلقاء أو وقفاً أو غير ذلك ، لرقابة الملاحظة الذاتية فقط ، بل يجب أن يبنى على أساس فكرة متخيلة وأن تقويه الظروف المعطاة ، فعندما يحدث هذا لا يصبح مجرد وضع ، وإنما يتحول إلى فعل ، وتفترض أنى رفعت يدى فوق رأسمى وقلت لنفسى .

« لو أنى كنت واقفاً بهذه الطريقة وفوق خوخة على غصن عال ، فإذا يجب أن أصنع لكى أنتقطعا ؟ إن كل ما يلزمك هو أن تؤمن بهذه المسألة الخيالية ، وعندئذ يتحول هذا الوضع الخالى من الحياة إلى هدف حقيقى ، هو التقاط الخوخة . إنك إذا أحسست صدق هذه العملية ، أسرع كل من الانتباه والاشعور إلى مساعدتك ، وعندما يحتقن التوتر الذى لا داعى إليه . وتحرك كل العضلات الضرورية للقيام بهذا العمل ، وسيحدث هذا كله دون أى تدخل من المهارة الفنية الراحية .

لأنه لا يبنى أن تجري على خشبة المسرح أى وضع لا يقوم على أساس

وليس ثمة موضع للتقاليد المسرحية الزائفة في الفن الإبداعي الصادق أو في أى فن جدى ، وإذا لم يكن بد من استخدام أى وضع تقليدى فلا بد أن نقيمه على أساس حتى يستطيع أن يخدم غرضاً داخلياً .

واستمر ليو بعد ذلك في التحدث عن بعض تمرينات مصينة قاموا بها اليوم ، ثم نهض ليعرض أمامى هذه التمرينات ؛ وكان مضحكا أن ترى جسده السمين ممتدداً على أريكته في أول وضع قام بأدائه ؛ لقد كان نصف جسده معلقاً فوق طرفي الأريكة ، وكان وجهه قريباً من الأرض ، وقد امتدت إحدى ذراعيه أمامه .

وكان الناظر إليه يشعر أنه في وضع متعب قلق ، وأنه لم يكن يعرف أى العضلات يجب تليته وأياها يجب إدخاله ..

ثم إذا هو يصبح فجأة : « هذه ذبابة كبيرة طائرة ، انظر إلى وأنا أضربها . ولم يكذب جسده تجاه نقطة التخييل ليسحق الحشرة حتى أخذت جميع أجزاء جسمه وجميع عضلاته أو ضاعها الصحيحة وراحت تعمل كما ينبغي ، لقد كان الوضع الذي اتخذته يقوم على أساس معقول .

إن الطبيعة تعمل وفقاً لنظام عضوى حتى أحسن مما تعمل مهارتنا الفنية التي نطعن بها ؛ ولقد كانت التمرينات التي استخدمها المدير اليوم تهدف إلى أن تجعل الطلبة يدركون أن كل وضع يتخذه الجسم على خشبة المسرح يمر بثلاث لحظات : الأولى : التوتر الزائد عن الحاجة والذي يصحب بالضرورة كل وضع جديد يتخذه الممثل والذي يصحب اضطرابه العصبي وهو يؤديه أمام الجمهور ...

الثانية : الاسترخاء الآلى لهذا التوتر الزائد عن الحاجة بتوجيه من « الرقيب » .

الثالثة : تبرير الوضع إذا لم يكن في ذاته مقنعاً للممثل .

وبعد أن تركي ليو ، جاء دور القط ليساعدني على تجربة هذه التمرينات ،
وتفهم ماترى إليه .

ولكي أجعل القط في حالة نفسية يستجيب فيها لما أريد ، أتمته على السرير
إلى جوارى وجعلت أمسح يدي على شعره . ولكنه بدلا من أن يبقى معي
لإذا هو يقفز من فوق إلى الأرض وينسأب في رفق متجها نحو ركن الحجرة
حيث شم رائحة فريسة .

وقد تبنت كل حنية في جسمه بانتباه دقيق ، ولكي أقوم بهذا كان علي
أن أستدير حول نفسي ، وكان هذا عملا شاقا بسبب يدي المربوطة ، وهنا
استخدمت رقيب عضلاتي الجديد لاختبر حركاتي الخاصة ، وسار كل شيء سيرا
حسنا في البداية ، فلم تنش إلا العضلات التي كان الأمر يدعو إلى انشائها ، وكان
سبب نجاحي في ذلك هو أنني كنت استهدف هدفا حيا ، ولكنتي في اللحظة
التي حولت فيها انتباهي من القط إلى نفسي تغير كل شيء وتبخر التركيز الذي
ظفرت به ، فقد شعرت بضغط عضلي في مختلف الأماكن ، وتوترت العضلات
التي كان علي أن أستخدمها لتحقيق الوضع الذي أردته ، وكان توترها بالغا
حد التشنج تقريبا ، واشتركت العضلات المجاورة كذلك في العملية اشتراكا
لم يكن إليه ضرورة . وقد قلت لنفسي : « والآن سأكرر الوضع نفسه » .
وقد فعلت . ولكن ما إن تلاشي هدفي الحقيقي حتى غدا الوضع جامدا لاجابة
فيه ، وعندما قت بمراجعة العملية التي قامت بها عضلاتي وجدت أنني كلما
كنت ملقيا بالي إلى تلك العضلات ازداد توترها الذي لا داعي له ، وازدادت
صعوبة تمييز الترتب الزائد عن الحاجة .

وعند هذه النقطة شغلني بقعة سوداء على أرض الحجرة ، فهبطت
لأتحسسها ولأتحقق منها فإذا هي عيب في الخشب ، وعندما كنت أقوم بهذه
الحركة كانت جميع عضلاتي تؤدي عملها بطريقة طبيعية وسليمة ، وقد
ناستنتجت من ذلك أن الهدف الحي والفعل ألواني (ويمكن أن يكون الفعل

واقعيًا أو متخيلاً طالما كان الهدف قائماً بطريقة صحيحة على ظروف معطاة
يمكن أن يؤمن بها الممثل لعمانا صادقاً (يجعلان العمل يكتسب صيغة طبيعية
فيسير في غير صنعة وبلاوعي ، وليس شيء غير الطبيعة نفسها يمكن أن
يكون له الرقابة الكاملة على عضلاتنا فنوترها بطريقة صحيحة أو نرخيها .

— ٦ —

انتقل المدير اليوم ، كما عرفت من يول ، من الأوضاع الثابتة إلى
الإشارات . وقد جرى الدرس في حجرة واسعة ، وكان التلاميذ مصطفىين
كما لو كانوا وقوفاً للتفتيش ، وأمرهم نورسوف أن يرفعوا أيديهم اليمنى
فرفعوها كأنهم رجل واحد .

لقد كانوا يرفعون أذرعهم ببطء فكانت أشبه بأذرع لافتات التحذير
عند مرتفعات الطرق ومهابطها ، وكان رحمانوف يحس عضلاتهم وهم على
هذا النحو ثم يقول معلقاً : « هذا خطأ .. أن رقبتيك وظهرك . إن ذراعك
كلها متوترة .. وهكذا .. ولعل العمل كان يبدو سهلاً يسيراً ، ومع ذلك
فلم يكن من بين الطلبة من استطاع أن يغفده على وجهه الصحيح ؛ لقد طلب
منهم أن يقوموا بما يسمى ، بالعمل المنفرد ، بمعنى ألا يستخدموا إلا مجموعة
العضلات التي لها دخل في حركات الأكتاف ليس غير ، فلا يستخدموا شيئاً
من عضلات الرقبة أو الظهر أو منطقة الوسط بصفة خاصة ، لأن هذه
العضلات كثيراً ما تلقي بالجسم كله في عكس اتجاه الذراع المرفوعة لتوازن
حركة الذراع .

إن هذه العضلات المتصلة التي تنقل تذكر الإنسان بالمفاتيح المكسورة
في بيانو ، فكلمنا ضربت بأصبعك على مفتاح دفع بمجموعة أخرى من المفاتيح
فيفسد عليك النغمة التي تريدها ، ولهذا لم يكن عجيباً ألا تكون أفعالنا دقيقة
تماماً ، تلك الأفعال التي لا بد أن تكون في وضوح النغمة الموسيقية المعروفة
على آلة ، وإلا فسيضطرب نغم الحركات في الدور ، ولن يكون كل من

المفهوم الداخلى والخارجى للدور محددًا ولا مستساغًا من الوجهة الفنية. إن الشعور كلما راق ازدادت حاجته إلى الدقة والوضوح والمرونة من حيث أسلوبه المادى .

واستمر بول قائلا : « إن الأثر الذى يبقى فى نفسى من درس اليوم هو أن المدير قد تناول كلا منا على حدة كما يتناول إحدى الماكينات فى فك صواميلها وقطعها ثم يزيث كلا منها على حدة ثم يعود فيجمع قطعها ويضم بعضها إلى بعض من جديد ، ومنذ هذه العملية وأنا أشعر أبني أكثر ليونته ورشاقته ووضوحاً .

ثم سأله قائلاً : « وما الذى حدث بعد ذلك ؟ »

وأجابني : « لقد أصر المدير على أننا عندما نستخدم مجموعة « منفردة » من العضلات سواء أكانت عضلات الاكتاف أم الذراع أم الظهر فيجب أن تبقى سائر عضلات الجسد الأخرى حرة وبدون توتر . فثلاً عندما يرفع أحدنا ذراعه بمساعدة عضلات الكتف ويوترها إلى الحد الضروري للقيام بهذه الحركة ، يجب أن يترك باقى أجزاء الذراع كالكوع والرسغ والأصابع وكل هذه المفاصل لتكون فى استرخاء كامل .

قلت : « وهل نجحتم فى القيام بهذا ؟ »

فقال متريفاً : « كلا ، ومع هذا فقد استطعنا أن ندرك كيف يكون إحساسنا عندما يصل عملنا إلى هذه المرحلة . »

فتساءلت فى حيرة : « أهو عمل من الصعوبة بهذه الدرجة ؟ »

فقال : « إنه يبدو فى البداية عملاً سهلاً ، ومع ذلك فلم يستطع واحد منا أن يؤدى التمرين أداءً صحيحاً ، وليس يخفى أنه لا مفر من تحويل أنفسنا تحويلاً تاماً إذا أردنا أن نتكيف وفقاً لمتطلبات فننا ، إذ أن العيوب التى قد لائتقى إليها بالا فى الحياة العادية تصبح ملحوظة فى وهج أضواء المسرح ، وهى تترك أثراً ثابتاً فى نفس الجمهور .

والسبب في ذلك بسيط . فالحياة على المسرح تترامى في مجال صغير كما لو كانت تترامى خلال عذمة من عدسات الكاميرا ، في حين ينظر الناس إليها من خلال منظار مكبر ، وكأنهم يفحصون جسماً صغيراً بمنظار معظم . ومن هنا لا يمكن أن يفلتوا أى دقيقة من الدقائق مهما صغرت ، فإذا كان من الممكن التجاوز عن هذه الأذرع الجامدة في الحياة العادية ، فإنها تبدو على المسرح شيئاً لا يطاق ، إنها تعنى على جسم الإنسان صفة التخشب وتجعله يبدو كتمثال من التماثيل التى تتخذ لمرض الملابس ، مما تكون نتيجته أن تصبح روح الممثل قتيبة بأن تتخشب كذراعيه تماماً . وإذا أضفت إلى هذا ظهراً متجهداً لا ينحني إلا من الوسط وروايا قائمة ، لم تجد أمامك إلا صورة كاملة لمصا . وأى عواطف يمكن أن تمكسها لك هذه المصا ؟ والواضح من كلام بول أنهم لم ينجحوا على الإطلاق في درس اليوم في القيام بهذا العمل الواحد البسيط وهو رفع ذراع باستخدام عضلات الكتف الضرورية ، كما لم ينجحوا بالمثل في عمل نفس التمرينات في الكوع والرسغ ومختلف مفاصل اليد . ففي كل مرة كانت اليد كلها تشارك في العملية ، وأسوأ ما في الموضوع كله أنهم كانوا يقومون بتحريك جميع أجزاء الذراع بالترتيب من أول الكتف حتى أطراف الأصابع والمكسر ، وكان هذا أمراً طبيعياً جداً ، فالذى يخفق في أداء جزء من التمرين أولى بأن يخفق في التمرين كله لأن الكل أصعب بكثير من الجزء .

والحق أن تورسوف لم يشرح لنا هذه التمرينات بفكرة أننا نستطيع القيام بها في الحال ، فقد كان يقوم بتخطيط العمل الذى سوف يشرف مساعده على أدائه معنا ضمن المنهج الذى يدرسه وهو (التدريب الرياضى والنظام) وقد أرانا أيضاً تمرينات للرقبة تؤديها من جميع الزوايا ، وللظهر والوسط والأقدام وغير ذلك .

وبعد قليل جاء ليو . واستطاع أن يقوم بصورة طيبة بالتمرينات التى وصفها بول ، وبخاصة ثنى ومد الظهر مفصلاً مفصلاً مبتدئاً بالمفصل العلوى

في أسفل الرأس ومتندجاً إلى أسفل . . وحتى هذا لم يكن عملاً سهلاً، وكل ماوسعى هو ملاحظة أما كن ثلاثة، وبالأحرى فقرات ثلاث أستطيع فيها ثنى ظهري، في حين أن لكل منا أربعاً وعشرينقرة .

وبعد أن خرج بول وليو دخل القط فأخنت أو اصل ملاحظاتي عليه وهو يقوم بأوضاع مختلفة وغير عادية . . أوضاع لا يمكن وصفها : . ف عندما كان يرفع غطيه أو يجرده كنت أشعر أنه يستخدم مجموعة من العضلات تكيفت خصيصاً للقيام بهذه الحركة . أما أنا فلم يتم تكويني بهذه الطريقة، إذ أنني لا أستطيع حتى تحريك سباتي، بل كان كل من الإصبعين الثالثة والخامسة تتحركان معاً .

إن تطور المهارة العضلية ودرجة صقلها وتهدئتها كما هو ملاحظ في بعض الحيوانات أمر لا يمكن تحقيقه فينا نحن البشر، ولا يمكن لأي مهارة مكتسبة أن تحقق مثل هذا الكمال في رقابة العضلات، فعندما ينقص هذا القط على أصبعي فإنه يمر مروراً خاطفاً من السكون الكامل إلى الحركة السريعة سرعة الضوء التي يصعب متابعتها، إلا أن القط مع هذا كان مقتصداً اقتصاداً عجيباً في الجهد الذي بذله فيها، محاذراً حذراً بامراً وهو يقوم بها . لأنه عندما يستعد لعمل أية حركة، كالقفز مثلاً، تراه لا يضع أي قوة في توتر عضل لا لزوم له، لأنه يوفر جميع قواه ليقتذف بها في اللحظة المهيئة التي يفتقر فيها إلى هذه القوى . وهذا هو السبب في أن حركاته شديدة الدقة، بالغة القوة والتحديد .

ولكني أختبر نفسي شرعت في مراجعة حركاتي التي كانت أشبه بحركات النمر، والتي كنت أستخدمها في أدائي لدور عطليل، ولم أكد أخطو خطوة واحدة حتى شعرت بتقلص في جميع عضلاتي، وتذكرت رغما عني ما كنت أحس به في تدريب تجربة هذه الرواية، ومن ثمة عرفت غلطتي الرئيسية التي أفرقتها في ذلك الوقت . فإن الإنسان الفاقد للشعور الذي يعاني

جسمه كله من آلام التشنج العضلي قين بالآلا يستطيع الشعور بأية حرية على خشبة المسرح . . بل لا يمكنه أن ينعم بحياة صحيحة . وإذا كان من الصعب أن تجرى عملية ضرب بسيطة . وأنت ترفع جانباً واحداً من جوانب البيانو . فأولى بك أن تعجز وأنت في هذا الوضع عن التعبير عن المواقف الدقيقة في دور معتد .

لله ما كان أحسنه من درس هذا الذي أعطانا المدير إياه عندما كنا نرتكب كل تلك الأخطاء في حين كنا نؤمن الإيمان المطلق بأننا لا نرتكب خطأ ما !

لقد كانت طريقة حكيمة ومقننة تلك التي أثبت بها صحة آرائه .

الفصل السابع

الوحدات والأهداف

- ١ -

عندما دخلنا اليوم إلى قاعة النظارة بالمرشح، واجهتنا لافتة كبيرة خملت عليها كلمتان هما : الوحدات والأهداف .

وهنا المدير على وصولنا إلى مرحلة جديدة وهامة من مراحل عملنا ، ثم شرح لنا ما يقصد بكلمة « الوحدات » ، ودلنا على كيفية تقسيم المسرحية وتقسيم الدور إلى عناصرهما ، وكان كل ما قاله واضحا وشيقا كمهدنا بكل ما يقول . إلا أننا أريد - قبل أن أكتب عن ذلك - أن أذكر ما حدث بعد انتهاء الدرس ، فقد أعانق ذلك على فهم ما كان المدير قد قاله فهما أشمل .

حدث أنني دعيت للمرة الأولى ، إلى تناول العشاء في منزل الممثل الشهير شوستوف ، وهو عم زميلي بول . وماكدنا نجلس إلى المائدة حتى سألنا عما نعمل في المدرسة ، فأخبره بول أننا قد وصلنا إلى دراسة « الوحدات والأهداف » . ولست في حاجة إلى أن أقول إن شوستوف وأولاده ملهون بمصطلحاتنا الفنية .

وقال شوستوف ضاحكا ، وذلك بينما كانت الخادمة تضع أمامه ديكاً روميا كبيرا : « تصوروا يا أولاد أن هذا ليس ديكاً روميا بل مسرحية من خمسة فصول - مسرحية « المفتش العام » مثلا - فهل يمكنكم أن تأثروا عليها مرة واحدة ؟ كلا . إنكم لا تستطيعون اتهام ديك بأكله أو مسرحية

من خمسة فصول في لقمة واحدة . ولذا وجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء —
هكذا ...

وأخذ يقطع غنقى الديك وجناحيه وصدرة ، ويضعها في أحد الأطباق .
ثم قال :

« لديكم الآن الأقسام الكبيرة الأولى ، ولكن حتى هذه القطع الغليظة .
لا تستطيعون ابتلاعها ، ومن ثم فإنه يجب عليكم تقسيمها إلى أجزاء أصغر
هكذا ... »

ولم يزل يقطع الديك إلى أجزاء أصغر ، ثم قال لأكثر أبنائه :

« والآن ناولنى طبقك — إليك قطعة كبيرة وهى بمثابة المشهد الأول . »

فقدم الفتى له طبقه وهو يلقى الأسطر الأولى من مسرحية المفتش العام
في صوت عميق متردد نوحاً ما : « أيها السادة ، لقد دعوتكم إلى الاجتماع هنا
لاعلن عليكم نبأ محرراً للغاية . »

وما كاد الفتى يفرغ من ذلك حتى قال شوستوف لابنه الثانى : « وإليك
أنت يا أوجين مشهد رئيس مكتب البريد . أما أنت يا إيجور وأنت ياتودور
فإليك المشهد الذى بين بوبشينسكى وذوبشينسكى . أما أنتما أيها الفتاتان
فستقومان بالمشهد الذى يدور بين زوجة العمدة وابنته . والآن هيا
التهموا ما أمامكم ! »

وانهال الأولاد على طعامهم وهم يدفعون إلى أفواههم قطعاً ضخمة
تكاد تزهق أنفاسهم . وعندئذ نبههم شوستوف إلى ضرورة تقطيع أنصبتهم
وتقسيمها إلى أجزاء أصغر فأصر إذا دعت الضرورة ، ثم التفت إلى زوجته
بلحاة وصاح بها :

« أى لحم جاف هذا ! »

فقال واحد من الأولاد : اجعل له طعاما بإضافة « اخترع من صنع الخيال ... »

وقال له ولد آخر وهو يناول أباه المرق : أو بإضافة المرق المصنوع من « الافتراضات ذات التأثير السحري ، واسمح للؤلؤ أن يبرز الظروف التي تقتضى المسرحية قيامها . »

وأضافت إحدى الفتيات وهي تقدم لآبها الصلصلة الحريفة : إليك هدية من مساعد المخرج (الرجسير) .

وقال أحد الأولاد وهو يرش الفلفل على اللحم : « ومزيداً من التوابل هدية من الممثل نفسه . »

وقالت الفتاة الصغرى : « هل لك في قليل من الخردل يقدمه فنان يسارى النزعة؟ ، وحينما انتهى الأولاد من تقديم اقتراحاتهم أخذ شوستوف يقطع نصيبه من اللحم ويخلطه بالصلصة التي قدمها إليه الأولاد ثم قال ...

« هذا جميل — حتى هذا الشيء الذي يشابه نعال الاحذية يكاد طعمه يقارب طعم اللحم ، وذلك هو ما يجب عليكم صنعه فيما يتصل بأجزاء دوركم ، يجب عليكم أن تغمسوها وتعاودوا غمسها في صلصلة الظروف التي تفترض المسرحية قيامها ، وكلما كان الدور جافاً احتجتم إلى المزيد من الصلصة . »

وغادرت منزل آل شوستوف ورأسى تسج بالافكار عن الوحدات إذ ما كاد انتباهي يتجه هذا الاتجاه ، حتى بدأت أبحث عن طرق لتطبيق هذه الفكرة الجديدة . »

فقلت لنفسى وأنا أودعهم : هذه وحدة . ولكن الخيرة اتابقت وأنا أهبط السلم ، إذ هل اعتبر كل درجة من درجات السلم وحدة قائمة بذاتها ؟ إن أسرة شوستوف تسكن في الطابق الثالث . وهذا معناه أن بين مسكن الأسرة والباب الخارجى ستين درجة ، وبالأحرى ستين وحدة . وينبنى — على هذا الأساس — اعتبار كل خطوة أخطوها على الرصيف وحدة قائمة بذاتها

وأخيراً قررت أن أعتبر عملية الهبوط كلها وحدة واحدة ، وعملية السير إلى بيتى وحدة أخرى .

ولكن ماذا عن فتح الباب المفضى إلى الشارع ؟ هل ينبغي أن أعتبر ذلك وحدة واحدة أو عدداً من الوحدات ؟ واستقر رأيى على اعتباره عدة وحدات . فيكون العدد إذن هو الآتى : توديع أسرة شوستروف ووحدة واحدة ، الهبوط على الدرج : وحدتان ، الإمساك بمقبض الباب الخارجى : ثلاث وحدات ، تحريك المقبض : أربع ، فتح الباب : خمس ، عبور العتبة : ست ، إغلاق الباب : سبع ، تحريك المقبض : ثمان ، الذهاب إلى البيت : تسع .

وفى الطريق اصطدمت بشخص ما . . ولكن لا ، فذلك حدث عرضى لا يمكن اعتباره وحدة . ثم توقفت أمام واجهة محل لبيع الكتب . فإذا اعتبر ذلك ؟ هل أعد قراءة كل عنوان وحدة ؟ أو هل أجمع عملية التطلع كلها فى وحدة واحدة ؟ واستقر عزمى على اعتبارها وحدة واحدة ، وبذلك أصبح المجموع عشر وحدات .

وما إن وصلت إلى بيتى ، وخلعت ملابسى ومددت يدى لاتناول الصابون وأ غسل يدى ، حتى وجدتى قد وصلت إلى رقم مائتين وسبع ، وغسلت يدى فأصبح المجموع مائتين وثمانى ، ثم أعدت الصابون إلى مكانه : مائتان وتسع ، وغسلت الخوض بالماء : مائتان وعشر ، وأخيراً آويت إلى فراشى وتدفرت بالأغطية ، فبلغ المجموع مائتين وست عشرة وحدة .

ثم ماذا ؟ كانت رأسى مزدحمة بالأفكار ، فهل أعتبر كل فكرة وحدة ؟ لو أن المرء قام بتمثيل مسرحيات خمسة فصول ، كسرحية عطيل ، لوصل عدد الوحدات على هذا الأساس - إلى عدة آلاف ، ولاختلط عليه الأمر . ولذا فلا بد أن ثمة طريقة للحد من عدد الوحدات ، ولكن ما هى الطريقة ؟

وقد تحدثت اليوم إلى المدير في هذا الأمر ، فكانت هذه هي إجابته :
« سنل أحد ربابة السفن كيف يتأتى له أن يتذكر — خلال رحلة
طلوية — جميع التفاصيل الدقيقة لساحل من السواحل ، بحنياته وأجزائه
القليلة الغور وشعبه الصخرية ، فأجاب قائلاً : لست ألتى إليها بالا . وإنما أنا
الزيم خط سير معين لا أحمده .

وهذا هو المسلك الذي يجب أن يسلكه الممثل ، إذ يجب أن يتقدم في
طريقه غير حافل بالتفاصيل الجديدة ، إنما يكون احتفاله بتلك الوحدات
الهامة التي تبين خط سيره وكأنها الإشارات ، وتجعله لا يحمده عن الاتجاه
الإبداعي الصحيح . ولو تبين عليك أن تخرج عملية رحيلك عن منزل أسرة
شوستوف على المسرح ، لوجب عليك أن تسأل نفسك السؤال التالي :
أولاً ما الذي أفعل ؟ فيكون جوابك : « أنا ذاهب إلى بيتي ، هو المفتاح الذي
يبدك على هدفك الرئيسي .

على أنك وأنت في طريقك قد توقفت عدداً من المرات ، فقد توقفت
بلا حراك عند نقطة معينة ، وفصلت شيئاً آخر ، ولذلك فإن النظر إلى
واجهة المحل ، يعتبر وحدة قائمة بذاتها ، وعندما واصلت المسير إلى بيتك
عدت إلى الوحدة الأولى .

وأخيراً وصلت إلى حجرتك وخطمت ملابسك ، فكان ذلك العمل
وحدة ثالثة ، وعندما استلقيت في فراشك ، وبدأت تفكر ، كان
ذلك وحدة رابعة .

وبذلك نكون قد أنقصنا مجموع وحداتك من نيف وماتى وحدة إلى
أربع وحدات . وهذه الوحدات تحدد لك خط سيرك .

وهذه الوحدات الأربع هي التي يتألف منها هذا الهدف الواحد الكبير
أعني : العودة إلى البيت .

ولنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الأولى على المسرح ؛ وهى العودة إلى البيت . لأنك تسير وتسير ولا تفعل شيئاً آخر . أو لنفرض أنك تقوم بتمثيل الوحدة الثانية وهى الوقوف أمام واجهة المحل ، فأنت تقف وتستمر فى الوقوف ولا شيء غير ذلك . أما الوحدة الثالثة فأنت تقتل . ومن حيث الوحدة الرابعة فأنت ترقد فى فراشك وتستمر فى الرقاد . . ولو أنك فعلت ذلك لجاء تمثيلك مملاً رتيباً ، ولاصر المخرج على قيامك بتمثيل كل جزء بطريقة تعنى فيها بالتفاصيل عناية أكبر ، ولا اضطرت إزاء ذلك إلى تقسيم كل وحدة إلى أجزاء أصغر وإلى إعادة أداء تلك الأجزاء بوضوح ودقة .

فإذا كانت هذه الأجزاء الصغيرة لا تزال رتيبة لا تنوع فيها . وجب عليك أن تقسمها إلى أجزاء أصغر حتى يعكس مسيرك فى الشارع التفاصيل المميزة لهذا الفعل . ومن ذلك مقابلة الأصدقاء وتبادل تحية مع أشخاص مختلفين . وملاحظة ما يدور حولك والاصطدام بالمارة الخ . . الخ . .

وبعد ذلك انتقل المدير إلى مناقشة الأشياء التى كان عم بول قد تحدث عنها فقال : بينما كنت أنا وبول نتبادل الابتسامات لتذكرنا واقعة الديك :

لأنك تقسم القطع الكبيرة إلى قطع متوسطة الحجم ، ثم إلى قطع صغيرة وأخيراً إلى قطع دقيقة — ولكنك لاتفعل ذلك إلا لتعود فتعكس العملية فى النهاية فتجمع الأجزاء لتكون منها الكل مرة أخرى .

ثم وجه المدير التحذير التالى : تذكر دائماً أن التقسيم لإجراء مؤقت . إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية منقسمين إلى أجزاء متناثرة . وأنت تعلم أن انتقال المخطم — مثله فى ذلك مثل اللوحة الممزقة — ليس مملاً فنياً مهما بلغت أجزاءه من الجمال . لأننا لانتخدم الوحدات الصغيرة إلا فى مرحلة إعداد الدور . وهذه الوحدات الصغيرة تندمج مكونة وحدات كبيرة فى أثناء القيام بتمثيل الدور بالفعل . وكلما كانت الوحدات أكبر حجماً وأقل

عدداً . نقص عدد المشا كل التي يتعين عليك أن تعالجها وسهل عليك القيام بالدور كله .

ويستطيع الممثلون السيطرة على هذه الأجزاء الكبيرة بسهولة إذا كانت هذه الأجزاء قد وضعت موضع الدراسة الدقيقة ، وعندما تمتد هذه الأجزاء خلال الرواية في تسلسل متسق فإنها تكون بمثابة الإشارات التي تعمد خط السير ، وخط السير هذا هو الذي يفضي إلى طريق الإبداع والخلق الحقيقي ، ويجعل من الممكن تجنب الصخور ومواضع الزلل .

ولكن كثيراً من الممثلين - لسوء الحظ - يفضون النظر عن خط السير هذا ؛ لأنهم يعجزون عن تقسيم المسرحية وتحليلها ، ولذلك فإنهم يضطرون إلى معالجة عدد كبير من التفاصيل السطحية التي لا صلة بينها . بل إن عدد هذه التفاصيل يبلغ من الكثرة حداً يجعلهم يرتبكون ويفقدون كل إحساس بالرواية بوصفها كلاً أكبر من هذه التفاصيل .

فلا تتخفوا هؤلاء الممثلين مثلاً تحتونه : لا تقسموا المسرحية أكثر مما ينبغي ، ولا تسترشدوا بالتفاصيل . بل اصنعوا لأنفسكم مجرى تحدد معالمه أجزاء كبيرة ، سبق لكم أن درستموها بعناية وحللتموها في جميع تفاصيلها .

أما طريقة التقسيم فهي سهلة نسبياً : فاعليكم إلا أن تسألوا أنفسكم : ما هو لب المسرحية . وما هو الشيء الذي لا يمكن أن توجد المسرحية إذا لم يوجد ؟ وبعد ذلك يجب أن تدرسوا النقاط الرئيسية دون التورط في التفاصيل ، ولنفرض أننا ندرس مسرحية المفتش العام لجوجول . فما هو العنصر الأساسي في هذه المسرحية ؟

ويقول قانيا : المفتش العام .

وإذا ببول يقول : صحا : وبالأحرى حادثة خطه تاكوف .

فقال المدير : موافق . ولكن هذا ليس كافياً . إذ يجب أن يتوفر الأساس الملائم لهذه الواقعة المضحكة المفجعة التي صورها جوجول ، وهذا الأساس يتكون من أوغاد كالعمدة والمشرفين على مختلف المنشآت العامة والسيدتين الغامتين . . . الخ . . . ولذلك فنحن مضطرون إلى القول بأن المسرحية لا يمكن أن توجد من غير خطس تاكوف وسكان البلدة المذبح .

وعندئذ توقف المدير لحظة عن الكلام ثم وجه إلينا السؤال التالي :
ثم ماهي الأشياء الأخرى اللازمة للمسرحية ؟

فقال أحد الزملاء : الرومانسية الخرقاء والمغازلات الريفية ، مثال ذلك .
سلوك زوجة العمدة التي عجلت بحطبة ابتناها وأزعجت أهل البلدة جميعاً .

وقال زميل آخر : فضول رئيس مكتب البريد ورجاحة عقل أو سيب .
بينما قال ثالث : الرشوة

وتبعه رابع بقوله : الرسالة .

وقال خامس : وصول المفتش الحقيقي .

فقال المدير : لقد قسمت المسرحية إلى وقائعها الرئيسية ذات الأهمية الحيوية - قسمتموها إلى وحداتها الكبرى . فاستخلصوا الآن من كل وحدة من هذه الوحدات مضمونها الجوهرى لتحصلوا على البناء الداخلى للمسرحية بأكملها . إن كل وحدة كبيرة تنقسم بدورها إلى أجزاء متوسطة وأجزاء صغيرة تشترك جميعاً في تكوين الوحدة الكبيرة . ولتشكيل هذه الأجزاء يكون ضرورياً في كثير من الأحيان الربط بين عدد كبير من الوحدات الصغيرة .

وختم تودتسوف حديثه قائلاً :

إن لديكم الآن فكرة عامة عن الطريقة التي تقسم بها المسرحية إلى وحداتها التي تتكون منها ، وعن الوسيلة التي تعينون بها الطريق الذي يهديكم في أثناء قيامكم بتمثيلها .

. قال المدير اليوم مستأنفاً شرحه : إن الغرض من تقسيم المسرحية إلى وحدات هو دراسة بناء المسرحية ، إلا أن ثمة غرضاً داخلياً آخر لهذا التقسيم هو أهم بكثير من دراسة بناء المسرحية . وذلك هو الكشف عن الهدف الإبداعي الذي يكمن في صميم كل وحدة من الوحدات .
إن كل هدف هو جزء أساسى من أجزاء الوحدة . أو قل ، على العكس . من هذا ، إنه ينطلق الوحدة المحيطة به .

وبقدر ما يستحيل إقحام أهداف غريبة على المسرحية ، فإنه يستحيل إقحام وحدات لا رابطاً بينها وبين المسرحية . لأن الأهداف يجب أن تكون تياراً منطقياً مترابط الأجزاء . ولذا قد تقرر هذه الرابطة المباشرة فإن كل ما قلناه عن الوحدات يصدق بالمثل على الأهداف .

وعندئذ سألته : هل معنى ذلك أن الأهداف تنقسم هي الأخرى إلى أهداف كبيرة وأهداف صغيرة ؟

فقال : نعم ، بكل تأكيد .

فقلت : وماذا عن خط السير ؟

فقال المدير شارحاً وجهة نظره : سوف يكون الهدف هو الضوء الذى يهديكم إلى الطريق الصحيح .

إن الخطأ الذى يرتكبه معظم المثاليين هو أنهم يفكرون فى النتيجة بدلا من التفكير فى الفعل الذى يجب أن يعد لها ويمهد السبل إليها ، فإذا تجنبنا الفعل واتجهنا إلى النتيجة مباشرة . حصلت على ثمرة مفصلة لا يمكن أن تؤدي بك إلا إلى التمثيل الزائف المصطنع .

لحاول إذن أن تتجنب إجهاد نفسك فى سبيل الوصول إلى النتيجة دفعة واحدة . ومثل تمثيلا كمالا تؤديه فى صدق وزاهة قصد ، ويمكنك أن .

تتمى هذا الطراز من التمثيل عن طريق اختيارك أهدافاً تتسم بالحيرية .

ثم التفت إلينا وقال : والآن فاخترُوا لأنفسكم هدفاً من هذا القبيل وحاولوا تحقيقه ..

وبينما كنت أنا وماريا نفكر في الأمر إذا نحن ببول يتقدم إلينا بالاقتراح التالى :

إذا فرضنا أن كلامنا يجب ماريا . وأن كلامنا تقدم إليها طالباً يدها . فإذا كان يمكننا أن نفعل ؟

وقد بدأنا بوضع خطة عامة ، ثم قسمناها إلى وحدات وأهداف متتافة كان كل منها يؤدي إلى الفعل ، وعندما كان الوهن يصيب نشاطنا كنا نعالج الأمر بإضافة اقتراضات جديدة ، خالقين بذلك مشا كل جديدة يتبين علينا إيجاد حل لها . وتحت تأثير هذا الجهد المتصل استغرقنا في عملنا إلى حد أننا لم نلاحظ ارتفاع الستار وظهور المنصة العارية .

وطلب إلينا المدير أن نواصل عملنا فوق المنصة فقط ، وعندما انتهينا قال لنا :

« هل تذكرون ما حدث عندما طلبت إليكم في درس من دروسنا الأولى أن تملأوا المنصة وتمثلوا ؟ في ذلك اليوم استولت عليكم الحيرة .. فاخذتم تعالجون شتى الصور والانفعالات الخارجية غير الصادقة ؟ أما اليوم فقد كنتم تشعرون أنكم أحرار . وكنتم تتحركون في يسر بالرغم من المنصة الخالية ، فما الذى أعانكم على ذلك ياترى ؟

قلت أنا وبول في وقت واحد : الأهداف الداخلية الخلاقة .

فوافق على هذه الإجابة قائلاً : نعم لأنها تھدى الممثل إلى طريقه القويم وتأنى به عن التمثيل المفتعل . إن الهدف هو الذى يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها .

إلا أن تجربة اليوم لم تكن مرضية تماماً لسوء الحظ . إذ قد اختار بعضكم أهدافاً لذاتها ، لا لما تتطوى عليه من مقدرة على إبتعاث الفعل ، الأمر الذى يؤدى إلى استخدام الخدع والتباهى بالمهارة . بينما اختار آخرون أهدافاً ذات طابع خارجى صرف ولا قيمة لها إلا من حيث أنها فرص تتيج لهم استعراض مهارتهم . أما جريشاً فلم يكن له من غرض سوى إظهار ما يتمتع به من صنعة فنية . وهذا مجرد مظهر خلاب لا يمكن أن يؤدى إلى خلق حافز حقيقى للفعل ، وأما هدف ليو فقد كان هدفاً جيداً بما فيه الكفاية ، ولكنه كان هدفاً فكرياً وأدياً أكثر مما ينبى .

« إننا نجد ما لا نهاية له من الأهداف على خشبة المسرح ، ولكن ليست كلها أهدافاً ضرورية أو جيدة ، بل إن الكثير منها ضار فى الواقع ، ويجب على الممثل أن يتعلم كيف يميز بين الفث والخبث منها ؛ كيف يتجنب الأهداف غير المجدية ، وكيف يختار الأهداف الصحيحة حقاً .

وهنا سألته : وكيف يمكننا أن نعرفها ؟

فقال : أستطيع أن أعرف الأهداف الصحيحة بالطريقة الآتية .

أولاً : يجب أن تكون الأهداف محصورة فى الجزء الذى تمثل فيه من المنصة ، وبالأحرى يجب أن تكون الأهداف مرتبطة بالممثلين الآخرين لا بالمتفرجين .

ثانياً : ينبى أن تكون الأهداف نابعة من شخص الممثل ، وبمائلة فى الوقت نفسه لأهداف الشخصية التى يصورها .

ثالثاً : يجب أن تكون أهدافاً خلاقة وقتية . إذ ينبى أن تحصر مهمتها فى الوفاء بالفرض الأساسى فى قتنا وهو خلق حياة لإنسانية . والتعبير عنها فى صورة فنية .

رابعاً : ينبى أن تكون أهدافاً حقيقية وجية وإنسانية . ولا ينبى أن

تكون مبنية أو تقليدية أو من النوع الذى اصطلح على وصفه بالنوع
« المسرحى » .

خامسا : ينبغى أن تكون أهدافا صادقة بحيث تستطيع أنت وتستطيع
الممثلون المشتركون معك وتستطيع المتفرجون الإيمان بصدقها .

سادسا : ينبغى أن تتسم بالقدرة على اجتذابك وتحريك مشاعرك .
سابعا : يجب أن تكون واضحة ومستوحاة من طبيعة الدور الذى تؤديه .
كما يجب ألا يشوبها أى غرض . وأن تكون ملتزمة بنسيج دورك .

ثامنا : ينبغى أن يكون لها قيمة ومضمون يتناسبان والحقيقة الداخلية
لدورك ، ولهذا يجب ألا تكون ضحلة لا تلمس من الدور سوى سطحه الخارجى .
تاسعا : ينبغى أن تكون فعالة بحيث تدفع بالدور إلى الامام ولا تدعه
يتوقف عن الحركة ويركد .

ولاحذكم من طراز خطير من الأهداف هو هذا الطراز الحركى المصرف .
الشائع فى المسرح الذى من شأنه أن يؤدى إلى التمثيل الآلى .

نحن نعرف ثلاثة أنواع من الأهداف : الأهداف الخارجية أو الجسدية .
والأهداف الداخلية أو النفسية . والأهداف ذات الطابع النفسانى البسيط .

وعندئذ أعرب قائما عن فزعه إزاء هذه الكلمات الضخمة فأخذ المدير
يشرح ما يرى إليه مستعينا بأمثال يضربها فقال :

إذا دخلت هذه الحجرة وألقيت على التربة فأحيت درأسك وسلبت على
فإن هذا يكون هدفاً آلياً ، عادياً إذ لا أثر فيه للناحية النفسية .

وهنا قاطعه قائلاً : وهل هذا خطأ ؟

فسارع المدير يوضح له ما أجهل عليه قائلاً :

إنك تستطيع بالطبع أن تحيى إنسانا بطريقة آلية صرفة ودون أن يتجاوبك

أى شعور ، ولكنتك لاتستطيع أن تحب أو تتألم أو تكره أو تنفذ أى هدف لإنسانى حتى حوّن أن يخالفك أى شعور .

والأمر يختلف عندما تمد إلى يدك وتحاول التعبير عن مشاعر الحب والاحترام والرفان بالجميل بالطريقة التى تقبض بها يدك على يدي ، وبالنظرة التى تبدى في عينيك ، وتلك هى الطريقة التى تنفذ بها « هدفا عاديا ، ومع ذلك فإننا نجد في هذا الهدف عنصراً نفسياً ومن ثم فإننا نسمى هذا الهدف — بلغتنا المسرحية الخاصة — هدفا من النوع النفسى البسيط .

أما الآن فإليك طريقة ثالثة للتحية : لفترض أننا نتماجرنا بالأمس وأنى أهتمك أمام الناس . وأنى أريد — عند التقائنا اليوم — أن أتجه إليك وأمد لك يدى قاصداً من وراءهذه الحركة إظهارك أنى أريد الاعتراف إليك والأعتراف بأننى كنت غطلاً ، وأنى أرجوك أن تنسى ما حدث . ولا تنس أن مدى يدى لعدو الأمس مشكلة ليست بالهينة . فلا بدنى — قبل أن أستطيع الإقدام على ذلك — أن أفكر فى الأمر ملياً ، ولا بد من أن تغامر فى مشاعر كثيرة وأن أطلب عليها أولاً . . . وهذا هو ما نسميه هدفاً نفسياً . .

هذا وثمة نقطة هامة أخرى عن الهدف ، هى : أنه فضلاً عما يجب من أن يكون هدفاً يمكن تصديقه والإيمان به يجب أيضاً أن يكون هدفاً يجتنب المثل . ويجعله يرغب فى تحقيقه . إذ تكون هذه الجاذبية بمثابة العامل الذى يستفز إرادته الإبداعية الخلاقة .

ونحن نسمى الأهداف التى تنتم لهذه الصفات الضرورية أهدافاً إبداعية خلاقة ، ولما كان العزور عليها واختيارها من الأمور العسيرة ، فإن التدرجات تجرى أساساً بقصد العزور على الأهداف الصحيحة والسيطرة عليها والقرص بها .

وهنا التفت المدير إلى يقولوا وسأله « ما هو هدفك فى ذلك المشهد الذى تؤثرون على خيظه من مشاهد مسرحية » براند ؟ .

ويجب يقولوا : « إنقاذ الإنسانية » .

فهدف المدير بلهجة يشوبها شيء من السخرية : « هذا لعمري هدف كبير . . ويستحيل السيطرة عليه دفعة واحدة . ألا تظن أن من الأفضل اختيار هدف جسماني بسيط ؟ » .

فسأله يقولوا بابتسامة تم عن الحياء : « ولكن هل يستطيع الهدف الجسماني أن . . يستثير الاهتمام ؟ » .

فسأله المدير بدوره : « اهتمام من ؟ » .

فقال يقولوا : « اهتمام الجمهور » .

وعندهذا وجه المدير إليه النصيحة التالية : « إنس الجمهور . وفكر في نفسك . فإذا كنت أنت مهتما بالهدف الذي اخترت فسيحبك الجمهور » .

فقال يقولوا بلهجة الاستطاف : « ولكني لا أهتم بالهدف المادي أنا أيضاً . ولأني لأفضل هدفا نفسيا » .

فقال المدير : « سيكون لديك متسع من الوقت للوصول إلى ذلك ، أما الآن . فلم يكن الأوان بعد للانفعال بالمسائل النفسية ، فأعمر اهتمامك في الوقت الحاضر بما هو بسيط وبما هو جسماني . وفي كل هدف جسماني يوجد عنصر نفسي والعكس صحيح ، فأنت لا تستطيع فصل أحدهما عن الآخر . ولاضرب لك مثلاً رجلاً يوشك أن يقدم على الانتحار . . . إن حالة هذا الرجل النفسية تكون مقدمة للغاية . إذ يصعب عليه أن يقدم على الذهاب إلى المنعقدة ، وإخراج المفتاح من جيبه ، وفتح الدرج وإخراج المسدس وجشوه بالرصاص ثم إطلاق رصاصة منه على رأسه . . . كل تلك الأفعال أفعال مادية ومع ذلك فكف فيها من عناصر نفسية . . بل ربما كان من الأصديق أن يقال : إنها جميعاً أفعال نفسية معقدة ، ومع ذلك فكف فيها من عناصر مادية » . ولاضرب لك الآن مثلاً بفعل من أبسط الأفعال الجسمانية : كذهابك

إلى شخص آخر وصفك إياه : إذا كنت تريد أن تفعل ذلك بإخلاص ، فإن عليك أن تبذل في نفسك الكثير من المشاعر المعقدة قبل أن تقدم على فعلتك . . . يجب أن تستفيد من أن الحد الفاصل بين ماهو مادي وماهو نفسى حد غامض ، فلا تحاول أن تفصل بين الطبيعة المادية والطبيعة النفسية بخط دقيق . بالغ الدقة . بل استلهم غرائك متوخياً دائماً الميل قليلاً إلى ما هو مادي .

« دعونا نقصر ، في الوقت الحاضر ، على الأهداف المادية ، فهي أسهل وأقرب إلى متناول اليد وأكثر طواعية من حيث التنفيذ . وأتم — إذا فعلون ذلك يقللون من خطر الوقوع في التثليل المصطنع ، »

- ٤ -

كانت المسألة المهمة التي طرحت اليوم على بساط البحث هي طريقة استخلاص هدف من وحدة من وحدات العمل ، أما هذه الطريقة بسيطة ؛ لأنها تتلخص في العثور على أليق اسم للوحدة ، الاسم الذي يميز جوهرها الداخلى .

وقال جريشا ساخراً : ولم كل هذه الأسماء ؟

فأجابه المدير بقوله : « أليك أية فكرة عما يمثله الاسم الذى يعبر تعبيراً صادقاً عن الوحدة . إن هذا الاسم يعبر عن سميتها الجوهرية ، ولكى تحصل عليه يجب أن تخضع الوحدة لعملية بلورة ، ثم تثر على اسم لهذه البلورة .

إن الاسم الصحيح الذى يبلور المعنى الجوهرى للوحدة هو الذى يكشف عن هدفها الأساسى .

ولكى أصور لك هذا بطريقة عملية سأتناول بالبحث الوحدتين الأولتين في مشهد ملابس الطفل من مسرحية « براند » .

لقد فقدت « أجنس » — زوجة القس براند — ابنها الوحيد ، وهامى ذى في غمرة حزنها قلب ثياب الطفل ولبته وعظفاته الثمينة الأخرى .

والدموع تهر من عينيها انهاراً . إن قلبها ينقطع تحت وطأة الذكريات :
لقد لقي الطفل حتفه لأنهم كانوا يعيشون في مسكن رطب غير صحي ، وعندما
مرض الطفل توسلت الأم إلى زوجها أن يغادر الأبرشية ، ولكن براند
رفض لتحصيه أن يضحي بواجبه باعتباره قسا في سبيل إنقاذ أسرته ، وقد
أدى هذا القرار إلى وفاة الطفل .

أما الوحدة الثانية فإليك خلاصتها : يدخل براند . إنه يتعذب بسبب
أجلس ، إلا أن فكرته عن الواجب تضطره إلى التصرف بقسوة وإقناع
زوجته بإعطاء آثار ابنها المقدسة إلى امرأة فقيرة من النجر ، بحجة أن هذه
الآثار تمنحها من تكريس حياتها كلها للرب ، ومن تنفيذ المبدأ الأساسي الذي
تسير عليه حياتها ألا وهو : خدمة الإنسان لجاره .

« وأريد منكم الآن أن تخلصوا هذين الجزأين وأن تحددا لكل منهما
الاسم الذي يعبر عن سمته الجوهرية » .

فقلت بلهجة من قطع برأى حاسم في الموضوع : « لئلا نرى أما تحب
ابنها وهي تكلم آثاره كالوكانت تكلمه هو ، فتكون وفاة إنسان محبوب
هي الدافع الأساسي لهذه الوحدة » .

فقال المدير : « حاول أن تتبعد عن حزن الأم ، وأن تستعرض بطريقة
منطقية الأجزاء الكبيرة والأجزاء الصغيرة في هذا المشهد . إن تلك هي
طريقة النفاذ إلى مناه الداخلي وعندما تستوعب مشاعر المشهد ويستوعبه
عقلك ، ابحث عن الكلمة التي تتضمن المعنى العميق الذي تطوى عليه
الوحدة كلها ، فتكون هذه الكلمة هي الكلمة المعبرة عن هدفك » .

وهنا قال جريشا : « لست أرى أية صعوبة في ذلك ، فلا شك أن اسم
أول هدف هو : « حب أم » ، وأن اسم ثاني هدف هو : « واجب القس
المتعصب » . . .

فقال المدير مصححاً : أولاً أنت تحاول تسمية الوحدة لا تسمية الهدف

وهذان شيان مختلفان تمام الاختلاف . وثانيا : ينبغي ألا تحاول التعبير عن معنى هدفك باستخدام صيغة الاسم . لأن صيغة الاسم يمكن استخدامها للتعبير عن الوحدة ، أما الهدف فيجب أن يعبر عنه دائما « بصيغة الفعل » .

ولما أصر بنا عن دهشتنا قال المدير :-

« ساعدكم على الاهتمام إلى الإجابة . ولكنني أريد منكم ، بادئ ذي بدء ، أن تقوموا بتنفيذ الأهداف التي عبر عنها الآن ، بصيغة الاسم : أولا : حب الأم . وثانيا : واجب القس المتعصب .

واضطلع كل من فانيا وسونيا بهذه المهمة . أما فانيا فقد جعل الغضب يبدو على وجهه وجعل عينيه تمحطان ، وشد ظهره بطريقة تتم عن الجود . ثم أخذ يمشي في الحجر بقوة عظيمة وهو يضرب الأرض بنعله ، وأخذ يتكلم بصوت خشن ويبالغ في التعبير عن الغضب ، آملا بذلك أن يصور القوة والعزم باعتبارهما مظهرين من مظاهر الواجب .

أما سونيا فقد بذلت جهدا عظيما للظهور بالمظهر الخالف لمظهر فانيا . بغية التعبير عن الرقة والحب بصفة عامة ،

وبعد أن اتبنا من التمثيل قال لهما المدير : ألا تريان أن الاسمين اللذين استخدمنا للتعبير عن هدفكما كان من شأنهما أن يجعلكما كما تملان صورة رجل قوي وصورة عاطفة وهي « حب أم »

لقد صورتما لنا ماهية القوة والحب . ولكنكما لم تكونا أنتما القوة والحب . ذلك أن الاسم يبعث فينا تصورا ذهنيا لحالة نفسية ، صورة أو ظاهرة . لكنه لا يمكن أن يدل إلا على ما يمثله صورة حسية دون أن يشير إلى الحركة أو الفعل . في حين أن كل هدف يجب أن يحمل في طياته بنور الحركة والفعل .

وعندئذ شرع جريشا يرد على ذلك قائلا : إنه يمكن تصوير الأسماء وتوضيحها ووصفها . وأن ذلك نوع من الفعل والحركة .

فوافق المدير على ذلك بقوله : نعم . إن ذلك فعل . . لكنه ليس فعلا حقيقيا متكامل الشروط . إن ما تحدثت عنه هو تمثيل من النوع الزائف الاستمراري وهو بهذا الاعتبار ليس فنا في نظرنا . .

وهنا توقف المدير لحظة استطرده بعدها شارحا فكرته :

فلنر ماذا يحدث لو أننا استخدمنا فعلا بدلا من الاسم . وما عليك إلا أن تصيف قولك . أريد أو أريد أن أفعل . . كذا وكذا .

وخذ كلمة « القوة » كثال . وضع « أريد » قبلها فتكون عبارة « أريد . القوة » ، إلا أن هذه العبارة عبارة عامة غالية في عموميتها . فإذا أدخلت عليها شيئا يكون أكثر إيجابية بصورة محددة . كأن تسأل سؤالا يتطلب جوابا دفعك ذلك إلى القيام بعمل إيجابي مجد لتحقيق ذلك الغرض . ومن ثم فيمكن أن تقول : أريد أن أفعل كذا وكذا لأحصل على القوة . كما يمكنك أن تقول : ما الذي يجب أن أفعل لأحصل على القوة ؟ فإذا أجبت على هذا السؤال علمت نوع الفعل الذي يجب أن تقوم به .

وهنا اقترح ثانيا أن تكون العبارة هكذا : أريد أن أكون قويا .

وقد انتقد المدير هذا الاختيار قائلا : إن فعل الكينونة فعل يحمل معنى السكون وتنقصه الحركة فهو لا يتضمن البهارة الإيجابية التي يلزم توفرها في الهدف .

وتدخلت سونيا مقترحة أن تكون العبارة : « أريد أن أحصل على القوة » .

فقال المدير : هذا أقرب إلى الفعل . ولكنه أعم مما ينبغي لسوء الحظ . ولا يمكن تنفيذ في الحال . إذ لا فائدة من جلوسك على هذا الكرسي

وأنت تتوقن إلى القوة بوجه عام ؛ يجب أن يكون لك هدف ملموس وحتيقي وقريب ويمكن تحقيقه بسهولة أكثر من هذا الهدف . فليست كل كلمات الأفعال صالحة للتنفيذ — كما ترين — ولا يمكن لأية كلمة أن توفر لك الحافز إلى الفعل الكامل .

وعندئذ قال أحد الزملاء : أريد أن أحصل على القوة لأحق السعادة للناس جميعا .

فقال المدير : هذه عبارة جميلة إلا أنه من المسير الإيمان بإمكان تحقيقها .
فقال جريشا : أريد أن أحصل على القوة لاستمتع بالحياة ولا أكون مرحا ومبرزا بين الناس . ولأحقق رغباتي وأرضى طموحي .

فقال المدير : هذا أكثر واقعية وأسهل من حيث التنفيذ ، ولكن يجب عليك أن تتخذ سلسلة من الخطوات التمهيدية قبل القيام به ، إذ أنك لا تستطيع الوصول إلى هذا الهدف الأسمى في الحال ، بل يجب أن تقترب منه بالتدريج . أمعن النظر في تلك الخطوات واذكرها لي .

وأخذ جريشا يعدد تلك الخطوات قائلا : أريد أن أبدو ناجحا وحكيما في عملي ، وأن أخلق الثقة بي في النفوس ، وأريد أن أكسب محبة الناس . وأن أعتبر قويا ، وأريد أن أبرز وأن يملؤ قندي وأن أجعل نفسي مرموقا .

وبعد ذلك عاد المدير إلى المشهد المأخوذ من مسرحية « براند » وجعل كلا منا يقوم بتمرين مماثل ، واقترح علينا الاقتراح التالي :

لفرض أن كل الرجال وضعوا أنفسهم في مكان براند . إنهم أقدر على فهم نفسية الرجل الذي يكرس حياته لتحقيق فكرة ، ولتقم النساء بدور أجنس ، إذ أن رقة الحب تشعر به الأثني ، والأم أقرب إليهن .

والآن ساعد إلى ثلاثة .. وعندئذ فلتبدأ المباراة بين الرجال والنساء !
أريد أن أسيطر على أجنس لكي أقنعها بالتضحية وحتى أفنذها وأهديها إلى سواء السبيل .

وما كنت أفوه بكلك الكلمات السابقة حتى سارعت النساء
بالإجابات الآتية :

أريد أن أتذكر طفلي الميت ...

أريد أن أكون قرية منه ، وأن أتحدث إليه .

أريد أن أعني به والأطفه وأرعاه .

أريد أن أرجعه إلى . . . أريد أن أتبعه . . . أريد أن
أحس بوجوده بالقرب مني ، أريد أن أراه ومع له . . . أريد أن أعاديه
ليعود من القبر . . . أريد أن أستعيد الماضي . . . أريد أن أسي الحاضر
وأن أغرق أحزاني .

وسمعت ماريا تصرخ بصوت ارتفع على أصوات الآخرين جميعاً .
أريد أن أكون قرية منه بحيث لا يمكن أن نفرق أبداً !

وعندئذ هب الرجال يردون بالأقوال المختلفة التالية : في هذه الحالة
سوف ينشب النزاع بيننا . . . أريد أن أجعل أجنس تجمي . . . أريد أن
أجتنبها إلى . . . أريد أن تشعر أنني أفهم ما تعانيه من آلام . . . أريد أن
أصور لها البهجة العظيمة التي يحس بها الإنسان لقيامه بواجبه . . . أريد أن
تفهم المعنى الأسمى لحياة الإنسان !

وهنا تصايحت النساء ببعضهن : وإذن فإنا أريد أن أحرك قلب زوجي من
خلال أحزاني . . . أريد أن يرى دموعي !

وهنفت ماريا قائلة : أريد أن أتشبث بطفلي كما لم أتشبث به من قبل ،
فلا أعزى عنه أبداً !!

وقد جاء الرد من الرجال قويا عاجلا : أريد أن أبث في قلبها إحساسا
بالمسئولية نحو الإنسانية . . . أريد أن أهددها بالعقاب والفراق . . . أريد
أن أعرب عن يأسى لزاء استحالة تفاهمتنا !

وكانت كلمات ، الأفعال ، - طوال هذا التبادل - تستثير أفكارا ومشاعر ، تصبح بدورها حوافز داخلية إلى الفعل ، أعنى العمل .

وعندئذ يقول المدير :

إن كل هدف من هذه الأهداف التي اخترتموها هو هدف صادق ، على نحو ما ، وهو هدف يتطلب قدرا من الفعل . وقد لا يجد ذوو المزاج الحاد النشيط من بينكم ما يستهوى مشاعرهم كثيرا في عبارة : « أريد أن أذكر طفلي البيت » ، وقد يفضلون عبارة : « أريد أن أتحدث به وألا أعطي عنه أبدا » . . . ألا تتخلى عن أى شيء ؟ عن الأشياء والذكريات والأفكار المرتبطة بالطفل الفقيد . إلا أن ثمة أناسا قد لا يتأثرون بذلك ، ومن ثم فإن من الأهمية بمكان أن يكون الهدف من القوة بحيث يجنب للممثل ويستثير مشاعره .

ويبدو لي أنكم قد أجبت على سؤالكم الذى لحواه : لماذا يلزم استخدام صيغة الفعل ، بدلا من صيغة الاسم ، للتمييز عن الهدف .

هذا هو كل ما أستطيع أن أقوله لكم - فى الوقت الحاضر - عن الوحدات والأهداف .

وستعلمون المزيد عن ، التكتيك ، النفساني أو « الصنعة النفسية » ، عندما يكون بين أيديكم مسرحية وأدوار نستطيع بالفعل تقسيمها إلى وحدات وأهداف .

الفصل الثامن

الإيمان والإحساس بالصدق

« الإيمان والإحساس بالصدق »

كانت هذه العبارة مكتوبة اليوم على لوحة كبيرة معلقة فوق جدران المدرسة وقبل أن يبدأ الدرس ، كنا على خشبة المسرح منهمكين في البحث عن حافظة نقود ماريا - تلك الحافظة التي كانت صاحبتنا ماريا تفقدها من وقت لآخر - ولجأة طرق أسماعنا صوت المدير الذي كان يراقبنا من الأوركسترا حيث تجلس الفرقة الموسيقية دون أن نشعر بوجوده ، وهو يقول :

« إن خشبة المسرح والأضواء الأرضية نبيء لكم إطاراً ابدياً تستطيعون أن تقدموا فيه أى مشهد يحلو لكم تمثيله . . لقد كنتم مخلصين كل الإخلاص فيما كنتم تفعلون ، فقد كان كل شئ يتسم بطابع الصدق ، وكان يشملكم شعور بأنكم تؤمنون بجميع الأهداف البدنية التي عيتموها لأنفسكم ، والتي كانت أهدافاً واضحة ومحددة ، كما أن انقيادكم كان مركزاً تركيزاً قوياً . وجميع هذه العناصر الضرورية كانت تعمل كما ينبغي وفي توافق ، لخلق . . . ماذا ؟ هل يمكن أن نقول لخلق فن ؟ كلا إن ذلك لم يكن فناً ، بل كان حقيقة واقعة . ولهذا فأعيدوا ما كنتم تقومون به الآن . »

وأعدنا الحافظة إلى المكان الذي عثرنا عليها فيه ، ثم شرعنا نبحث عنها من جديد . إلا أننا في هذه المرة لم يكن لدينا دافع للبحث عنها ، لأننا كنا قد وجدناها بالفعل . وكانت النتيجة أننا لم نحقق أى شئ .

وعندئذ قال تورسوف ناقدنا عملنا : « لا . لم أر أهدافاً ولا فاعلية ولا صدقاً »

خيا صنعتم . فلماذا ؟ لأن كان ما قمتم به في المرة الأولى هو الحقيقة الواقعة ، فلماذا عجزتم عن القيام به مرة أخرى ؟ قد يظن المرء أنكم لستم بحاجة لأن تكونوا ممثلين لتفعلوا ما فعلتم الآن ، بل مجرد أناس عاديين .

وحاولنا أن نبين لتور تسوف أن الشعور على الحافظة كان ضروريا في المرة الأولى ، في حين أننا كنا نعلم — في المرة الثانية أنه ليس ثمة حاجة للشور عليها . ومن ثم فقد كننا في المرة الأولى نلتزم حقيقة واقعة ، أما في المرة الثانية فقد كان ما فعلناه تقليداً مصطنعاً .

فقال : « حسن إذن ، هلموا الآن وقرءوا بتمثيل المشهد في صدق ، بدلا من تمثيله بطريقة مصطنعة » .

فاعترضنا وقالنا : إن الأمر لم يكن من السهولة بهذا القدر ، وأصررنا على أنه لا بد لنا من أن نستعد وتدريب ونحاول أن نعيش المشهد ..

فقاطنا المدير صائعا : « تعيشونه ؟ ولكنكم كنتم تعيشونه بالفعل منذ برهة وجيزة ! »

ثم أخذ ينتقل بنا خطوة بعد خطوة ، مستعينا بالأسئلة مرة وبالشرح مرة أخرى ، حتى أثبت لنا أن ثمة نوعين من الصدق وشعور الإنسان بالإيمان فيما يفعل ، أولهما ذلك الإيمان الذي يأتي بطريقة تلقائية وفي مستوى الأمر الواقع (كما كان الحال في أثناء بحثنا عن حافظة ماريأ أول مرة عندما كان تور تسوف يراقبنا ، وثانيهما هو الإيمان المسرحي ، وهو إيمان صادق كالإيمان الأول ، ولكنه يتولد على أساس من التصور والتخيل الفني .

ثم قال المدير شارحا وجهة نظره : لكي تتمكنوا من بلوغ هذا المعنى الأخير من معاني الصدق ، وتحقيقه في مشهد البحث عن الحافظة ، يجب عليكم أن تستخدموا أداة ترفعكم إلى مستوى الحياة التخيلية ، وهناك تخلقون لأنفسكم ظروفاً تخيلية تناظر ما كنتم تقومون به في الواقع من قبل . — إن تخيل « ظروف معينة » ملائمة ، ييسر عليكم على خلق لون من الصدق المسرحي

تستطيعون أن تحسوه وتؤمنوا به وأنتم على خشبة المسرح . ونخلص من ذلك إلى أن الصدق في الحياة العادية هو الواقع الموجود بالفعل ، في حين أن الصدق على المسرح هو شيء لا وجود له بالفعل ، لكنه يمكن أن يوجد .

وهنا اعترض جريشا قائلا : « معذرة . . ولكنني لست أرى كيف يمكن أن يكون للصدق ثمة مجال في المسرح ، طالما أن ما يدور فيه ثمرة من ثمار التخيل ابتداء من مسرحيات شكسبير نفسها ، إلى الخنجر المصنوع من الورق المقوى الذي يطلن به عطيل نفسه » .

فقال تورسوف وهو يحاول تلطيف سورة المعارض : « لا تشغل بالك أكثر من اللازم بكون ذلك الخنجر مصنوعا من الورق المقوى بدلا من الفولاذ . وأنت حق تماما إذ تصفه بالزيف ، بيد أنك لو غالت في النظر إلى شئون المسرح على هذا النحو ، وسمعت الفنون كلها بأنها أكنوبة ، واعتبرت حياة المسرح كلها غير جديرة بأن ينظر إليها بعين الصدق ، لوجب عليك أن تهجر المسرح إلى عمل آخر . إن ماله أهمية في المسرح ليس هو المادة التي صنع منها خنجر عطيل ، سواء كانت ورقا مقوى أو فولاذاً ، وإنما المهم هو الشعور الداخلي الذي تهيش به نفس الممثل الذي يستطيع أن يوهم الناس بأنه انتحر حقا ؛ لأن المهم هو السلوك الذي كان يمكن أن يسلكه الممثل ، بوصفه إنساناً ، فيما لو كانت الظروف والأحوال التي أحاطت بعطيل ظروفا حقيقية ، وفيما لو كان الخنجر الذي يطلن به نفسه مصنوعا من المعدن حقيقة . .

« إن ما همنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية في حالة قيامها بدور معين ، ومدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة . إننا لاشان لنا بالوجود الطبيعي الفعلي للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة — لاشان لنا بحقيقة العالم المادى ذلك العالم الذي لا يقيدنا إلا بقدر ما يميته لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامنا مشاعرا نا :

« ونحن عندما نتكلم عن « الصديق » في المسرح فإنما نعي الصديق المسرحي الذي ينبغي على الممثل استخدامه في لحظات الخلق والإبداع . حاولوا دائماً أن تبدأوا عملكم بجملة من داخل أنفسكم في كل من الأجزاء الحقيقية والأجزاء التخيلية للمسرحية ولناظرها . بشوا الحياة في جميع الظروف والأفعال المتخيلة حتى يرضوا إحساسكم بالصديق فيما تمثلون ، وحتى توقظوا في أذهانكم الإحساس بالإيمان بأن مشاعركم هي مشاعر واقعية . وهذه العملية هي التي نسميها « تبريراً » للدور (أى محاولة إقناع أنفسنا وإقناع الجمهور بأن ما نفعل هو حقيقة وليس تمثيلاً) .

ولما فرغ المدير من كلامه ، كنت لأزال أُرغب في أننا كد من أننى فهمت مايرى إليه فهما تاما ، فسألته أن يلخص لنا ما قال في كلمات موجزة فقال :

« إن الصديق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن تؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال أو أقوال تصدر منا أو من زملائنا . إن الصديق والإيمان صنوان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر ، إذ لا يمكن أن يوجد أحدهما دون وجود الثاني ، ويستحيل عليك أن تميا في دورك ، كما يستحيل عليك أن تخلق شيئاً بدونهما — إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه ، ولزملائه وللجمهور . يجب أن يولد الإيمان بأن كل ما يعانيه الممثل على المنصة من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية ، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان بصديق الماطفة التي يستشعرها الممثل ، وصديق ما يصدر عنه من أفعال » .

استهل المدير دوسنا اليوم بقوله : « لقد شرحت لكم بصفة عامة الدور الذي يقوم به الصديق في عملية الخلق المسرحي . ولنتكلم الآن عما هو نقيض هذا الصديق .

« إن الإحساس بالصدق يتضمن في ذاته الإحساس بما هو غير صادق ، ويجب أن يكون لديكم كلا الإحساسين ولكن بمقادير تختلف باختلاف طبيعة الممثلين . فبعضكم مثلاً يكون إحساسه بالصدق بنسبة ٧٥٪ بينما يكون إحساسه بغير الصدق بنسبة ٢٥٪ فقط .

« وقد تنعكس النسبتان ، وقد تتعادلان فتذهب كل منهما بخمسين في المائة ، ولكن هل يدعشكم أنني أميز بين هذين الإحساسين ، وأضع الواحد منهما مقابل الآخر ؟ إليكم السبب في ذلك . »

ثم التفت إلى نيقولا وقال :

« ثمة مثلون مثلك يأخذون أنفسهم بالشدّة في التزامهم الصدق إلى حد أنهم يلغون في التزامه ، ودون وعي منهم ، غايته القصوى التي تبلغ حد الزيف ، فواجبك ألا تبالغ في إثارك الصدق ونفورك من التصنع ، فإن ذلك يميل بك إلى المبالغة في إبراز الصدق من أجل الصدق لحسب . . وهذه المبالغة نفسها هي أسوأ الأكاذيب . نحاول إذن أن نكون متزاناً وغير متحيز ، إنك تحتاج إلى الصدق على خشبة المسرح بالقدر الذي يتيح لك الإيمان بما تفعل .

« بل إنك تستطيع أن تتنمّع إلى حد ما من التصنع إذا كان استخدامك له يقوم على سبب معقول ، إذ يعين لك التصنع الحدا الذي ينبغي لك أن تتخطاه ويكشف لك عما ينبغي أن تتجنب الإقدام عليه ، وفي مثل هذه الظروف يمكن أن يستخيم الممثل الخطأ الطفيف لتحديد المدى الذي لا يصح أن يتجاوزه .

« ومنهج ضبط النفس هذا هو منهج جد جوهري ، ولا يمكنك الاستغناء عنه ما دمت تقوم بنشاط إبداعي خلاق . إن الممثل يشعر وهو واقف أمام جمهور كبير من المتفرجين ، بأنه ملزم سواء أراد ذلك أو لم يرد ، بأن يبذل قدراً لا داعي له من الجهد والحركات التي يفترض أنها تعبّر عن مشاعره ، ومع هذا يبدو له أن ما يبذل ليس كافياً . مادام واقفاً أمام أعضاء المصنّة

الأرضية ، ويترتب على ذلك أننا نرى قاتعاً من القليل الذى لازم له ،
قد ترتفع نسبته إلى تسعين فى المائة ، وهذا هو السبب فى أنكم ستسمعوننى
أقول فى كثير من الأحيان فى أثناء التدريبات : اقتطع عما تفعل بمقدار
تسعين فى المائة !

كم أود أن تدركوا أهمية عملية « دراسة النفس » . إنها عملية ينبغي أن
تستمر بلا توقف ودون أن يشعر الممثل بها . كما ينبغي أن تخضع لما كل
خطوة يقوم بها . إنك عندما تكشف للممثل ما فى بعض حركاته الغثيلة
المصطنعة من سخف ملبوس تراه شديد الرغبة فى التخلص منها ، ولكن
ماذا بوسعك أن يفعل إن لم تكن مشاعره ذاتها قادرة على إقناعه بما فى تلك
الحركة من تصنع وزيف ؟ من ذا الذى يضمن للممثل ألا يقع من فوره فى
حركة زائفة أخرى عل الحركة الزائفة التى تخلص منها ؟ كلا . إن علاج
هذه المشكلة يجب أن يكون شيئاً غير هذا . إن واجبنا أن ندرس بدرجة
الصدق تحت طبقة الزيف من نفس الممثل ، علها تودى فى النهاية إلى اقتلاعها
والحلول علها . وذلك كما تطرد الأسنان الجديدة الأسنان القديمة فى
فم الطفل .

وفى هذه اللحظة استدعى المدير للنظر فى شأن من الشؤون المتعلقة
بالمسرح . وقد طلب إلى مساعده من أجل هذا أن يشرف على قيامنا ببعض
التدريبات . .

وعندما عاد تورسوف بعد فترة وجيزة أخذ يحدثنا عن فنان كان
يتمتع بإحساس فرفه بالصدق فى نقده لعمل غيره من الممثلين . ولكنه
كان يفقد ذلك الإحساس تماماً عندما يقوم هو نفسه بالتمثيل . وقال
تورسوف . : إنه يصعب على المرء أن يصدق أن الشخص نفسه يبدى فى
لحظة ما مثل هذه الحاسة المرفهة للتمييز بين ما هو صادق وما هو زائف فى
أداء زملائه من الممثلين . فإذا اعتلى هو خشبة المسرح فى اللحظة التالية وإذا
هو يتردى فى أخطاء أسوأ من أخطاء زملائه . .

إننا في حالة هذا المثل نجد أن إحساسه بالصدق والزيف باعتباره متفرجا ، منفصل تمام الانفصال عن إحساسه بهما باعتباره ممثلا ، وهذه ظاهرة واسعة الانتشار .

- ٣ -

لقد فكرنا اليوم في حيلة جديدة ، لقد قررنا أن يكشف كل منا وجهه التصنع والزيف في حركات إخواننا الآخرين وتصرقاتهم سواء على المسرح أو خارجه .

وقد تصادف أن اضطررنا للانتظار في أحد الممرات لأن المدرس لم يكن قد أعد بعد ، وبينما نحن وقوف هناك إذا بماريا تحدث جلبة عظيمة لأنها فقدت مفتاحها ، فاندفعنا جميعاً نبحث عنه .

وعندئذ أخذ جريشا ينتقدها قائلا : إنك تملين بجسمك إلى الأمام . ولست أعتقد أن ثمة ما يدعو إلى ذلك ، إنك تفعلين ما تفعلين لتلفتي أنظارنا ، وليس لرضيتك في الشر على المفتاح .

وانضم إليه في نقده القاسي كل من ليو وقاينا ويول . كما وجهت إليها أيضا بعض النقد وسرعان ما توقف بهمتنا عن المفتاح ،

ويهتف بنا المدير قائلا : «يا لكم من أطفال حمقى ! كيف تجرمون على مثل هذا ، وقد أشاع الخجل والاضطراب في نفوسنا ظهور المدير ومفاجأتها لنا ، ونحن منهمكون فيما نحن فيه دون أن ننتبه إلى وجوده .

ثم إذا هو يقول لنا في لهجة صارمة : والآن اجلسوا على هذه المقاعد بجانب الحائط . أما أنت يا ماريا وأنت ياسونيا فهلما قافرا الممر جيئة وذهابا .

إذا فطنا ما أمرهما به . إذا هو يقول لهما :

لا ليس بهذه الطريقة . هل يمكنكما أن تتصورا أحدا يمشي بهذا الشكل ؟

اجلسا أعقابكما إلى الداخل وأبرزاً أطراف أقدامكما إلى الخارج - لم
لا تثبتان ركبتيكما؟ لم لا تحركان رديكما أكثر من هذا؟ حذار! اتبعا
لمراكز التوازن في جسميكما. ألا تترقان كيف يكون المشي؟ لماذا تترنحان
أنظرا أمامكما!

وكان تورسوف يزداد تويخا لما كلما استمرتا في المسير. وكلما ازداد
تويخه تضاعفت سيطرتهما على نفسيهما، حتى جعلهما في النهاية ترتبكان
ارتبكا عظيما فلا تديران رأسيهما من أرجلهما، وتضطربان إلى التوقف.
تماما وهما في وسط الصلاة.

وحانت من التفاتة إلى المدير فأفعلني أن أراه يخفي ضحكاته خلف منديل.
وعندئذ أدركنما ما كان يرى إليه.

ثم إذا هو يسأل الفنانين: هل اقتنعنا الآن بأن الناقد المتسفف يستطيع
أن يدفع بالممثل إلى الجنون ويشل إمكانياته؟ لا تجاؤلا كشف التصنع
فما تفعلان إلا بالقدر الذي يعينكما على بلوغ الصدق، ولا تنسيا أن الناقد
المتزمت أقدر من غيره على خلق قدر أكبر من التصنع والزيف على المسرح،
لأن الممثل الذي يوجه إليه نقده، يكف رغم إرادته عن السير في طريقه
السوي، ويبالغ في اصطناع الصدق حتى يخرج به إلى حد التكلف والزيف.
إن ما ينبغي أن تتمده به الرعاية في أنفسكم هو تنمية روح النقد الذي
يجمع بين الاتزان والهدوء وبين الحكمة والروية، وهذا النقد، وبالأحرى
هذا الناقد، هو أخلص أصدقاء الفنان؛ إذ لن يشدد عليكم التكبير بسبب
التواضع، وإنما يوجه اهتمامه إلى جوهر ما تعملون.

واليك الآن نصيحة أخرى فيما يتعلق بما تصدرون من أحكام على
عمل الآخرين. ابدأوا استخدام إحساسكم بالصدق بالبحث أولا وقبل
كل شيء من النقاط الحسنة. وحسبك، في أثناء دراستكم لأعمال غيركم،

أن تقوموا بدور المرأة ، ثم قولوا بإخلاص إننا كنتم تؤمنون أو لا تؤمنون بما تشاهدون وبما تسمعون ، ونوهوا خاصة باللحظات التي كانت أكثر إقناعاً لكم .

إن جمهور المتفرجين لو كان يحفل بالصدق على المنصة كما كنتم تفعلون به هنا اليوم في حياتكم الواقعية ، لما جرؤنا نحن الممثلين المساكين على إظهار وجوهنا قط . وعندئذ تسأل أحد الطلبة : أوليس الجمهور قاسياً في أحكامه ؟ .

ويجيبه المدير : كلا بالطبع . إن الجمهور لا يتصيد الأخطاء مثلاً يفعلون أنهم ، بل إن الأمر على العكس من ذلك إذ يود الجمهور ، أولاً وقبل كل شيء ، أن يصدق كل ما يجرى على خشبة المسرح .

- ٤ -

وعندما بدأنا عملنا اليوم قال المدير : لقد أخذنا كفايتنا من النظريات فلنحاول الآن تطبيق بعضها .

وعندئذ دعانا أنا وأولجا وفانيا إلى اعتلاء خشبة المسرح والقيام بتمارين إحراق الأوراق المالية ، ثم استطرد قائلاً : إنكم لا تستطيعون القيام بهذا التمرين على وجه الصحيح لأنكم تلهفون بآدى ذى بدء على تصديق جميع الأشياء الزهية التي ضمنها سياق الموضوع . ولكن لا تحاولوا أن تمثلوه كله دفعة واحدة ، بل سيروا في ذلك خطوة خطوة مستمتين بمحقق صغيرة وأقيموا تصرفاتكم على أبسط الأسس المادية .

لأنى لن أعطيك نقوداً حقيقية أو نقوداً مسرحية ، إذ أن قيامكم بالتمثيل وليس بين أيديكم سوى الهواء كفى بأن يجعلكم تبحثون عن مقدار أكبر

من التفاصيل ، فيتحقق لحركاتكم بالتالى تسلسل افضل ، فإذا نفذتم كل حركة تفصيلية فى صندوق فإن المشهد كله سوف يسير سيرا حسنا .

وهنا شرعت أعد أوراق العملة الوهمية . وفى اللحظة التى كنت أمد فيها يدى لأخذ الأوراق استوقفنى تورسوف قائلا :

— إننى لا أصدق ما تفعل .

— ما الذى لا تصدقه ؟

— إنك لا تنتظر إلى الشيء الذى تلبسه .

وكنيت قد نظرت إلى الرزم الوهمية من أوراق العملة فلم أر شيئا بالطبع فاكتمت بأن مددت يدى لأخذها .

وقال تورسوف : كان يكفى ، محافظة على المظهر ، أن تضم أصابعك بعضها إلى بعض حتى لا تقع رزمة الأوراق من بينها لا تلقى بالرزمة هكذا ، بل تضعها فى رفق . ثم من ذا الذى يمكنه أن يفض لفة بهذه الطريقة ! ابعث أولا عن طرفى الرباط ، لا ، ليس كذلك . لا يمكن أن يتم الأمر بهذه السرعة إن طرفى الرباط معقودان بعناية حتى لا ينفك ، فليس من السهل حل العقدة .

وأخيرا قال مربيا عن رضاه : هذا حسن . والآن ابدأ فى عد الأوراق التى من فئة المائة ، وتوجد منها عادة عشر أوراق فى اللغة الواحدة . يا لله ! كم فعلت ذلك بسرعة ! ليس فى إمكان أمير الصيارفة أن يعد تلك الأوراق القديمة القنطرة المهلهلة بهذه السرعة الفائقة !

هل ترى الآن أى قدر من التفاصيل الواقعية يتجلى عليك العثور عليه حتى تقنع طبائعنا المادية بصديق ما تقوم به على المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورسوف يوجه جركاتى ، حركة بعد حركة ، وثانية بعد أخرى إلى أن تحققت لها صفة التسلسل المتسق المنتظم .

وبينا كنيت أعد الأوراق الوهمية أخضت أذكر الطريقة والنظام

الصحيحين اللذين يتم بهما هذا العمل في الحياة الواقعية . ثم جعلتني التفاصيل المنطقية التي كان المدير يقترحها على أتخذ موقفا مختلفا تمام الاختلاف بإزاء الهواء الذي كنت أقبض عليه بدلا من النقود — وثمة فرق بين أن تحرك أصابعك في الهواء الخالي وبين أن تمسك بها أوراقا مالية قادرة ومستعملة تراها بعين خيالك في وضوح .

وما كنت أقتنع بحقيقة الأفعال الجسمية التي كنت أقوم بها حتى أصبحت أشعر وأنا على المسرح براحة وحرية تامتين . .

أضف إلى ذلك أنني اهتمت إلى عدد من الحركات الصغيرة التي لم تكن قد خطرت على بالي من قبل . ثم لففت الدويارة بعناية ووضعتها إلى جانب رزمة الأوراق على المائدة . وشجعت هذه الحركة الصغيرة فهتت الطريق إلى حركات عديدة أخرى، ومن ذلك أنني قبل الشروع في عدد من الأوراق أخفنت أضفها إلى بعضها البعض وأسقطها من بين أصابعي على المائدة المرة بعد المرة، كما يفعل المرء بأوراق اللعب ، لكي أجعل منها رزما أنيقة . .

« هذا ما قصده عندما تتحدث عن حركة الجسم الصادرة عن أسباب معقولة : إنها الحركة التي يمكن أن يستريح إليها الفنان وتطمئن إليها أعضاؤه لطمأنانا كاملا . »

وهكذا لخص نوريسوف الموضوع كله وكان في نيته أن يحتتم بهذا عمل اليوم ، بيد أن جريشا كان يرضب في مناقشته فقال :

« كيف يمكنك أن تسمى حركة تعتمد على مجرد الوهم حركة جسمية أو عضوية ؟ »

وأيده بول في اعتراضه ذلك ذاهبا إلى أن الأفعال المتعلقة بأشياء مادية، والأفعال المتعلقة بأشياء وهمية هي بالضرورة أفعال من نوعين مختلفين ، ثم قال :

« خذ مثلاً شرب الماء — إن من شأنه أن يفضي إلى عملية كاملة تتطلب نشاطاً جسدياً وعصبياً ، كإدخال السائل في الفم والإحساس بمذاقه ، ودفع الماء إلى الجزء الخلفي من اللسان ثم ابتلاعه .

فقاطعه المدير بقوله : « بالضبط ، يجب عليك أن تعيد القيام بكل هذه الحركات التفصيلية الدقيقة حتى ولو لم يكن بين يديك ماء لأنك إن لم تفعل لما أمكنك أبداً أن تصل إلى مرحلة الابتلاع .

وهنا عاد جريشا يقول وهو ممر على وجهة نظره : « ولكن كيف تستطيع تكرار هذه الحركات إن لم يوجد في فك شيء ؟ »

فأجاب تورتسوف : « ابتلع ريقك أو ابتلع الهواء ، هل لهذا أية أهمية ؟ ستقول : إن ذلك لا يعادل ابتلاع الماء أو النبيذ ، وأنا أوافق على أن ثمة اختلافاً ، ومع ذلك فإن ابتلاعك ريقك ينطوي على قدر من الصدق المادى ينفي باغراضنا . »

استهل المدير الدرس بقوله : « اليوم سنتقل إلى الجزء الثاني من التمرين الذي بدأناه أمس ، وستتبع بازائه نفس الطريقة التي اتبعناها بالنسبة للجزء الأول . »

« ويتضمن هذا الجزء مشكلة أكثر تعقيداً . »

فقلت وأنا في طريق إلى خشبة المسرح لانتعزم إلى ماريا وفانيا : « إنى لا أتردد في أن أقول : إننا لن نتسكن من حلها . »

فقال تورتسوف بطمئنتنا : لا بأس فاني لا أكلّفكم هذا التمرين لاعتقادي بأنكم ستقدرون على تمثيله ، ولما فعلت ذلك لأنكم إذ تحاولون القيام بشيء فوق طاقتكم تتمكنون من إدراك مواطن الضعف فيكم بطريقة أفضل ، وتعرفون ما أنتم في حاجة إلى بذل الجهد لتحقيقه ، أما في الوقت الحاضر

فيكفي أن تحاولوا تحقيق ما هو في حدود طاقتكم . حققوا إلى تسلسل الحركة الجسمية الخارجية ، واجعلوني أشعر بما تطوى عليه من صدق .

ثم التفت تورسوف إلى واستطرد قائلاً : « وأسألك أنت ، بادیءی بده ، هل تستطيع أن تترك عملك برهة وأن تذهب إلى الحجرة المجاورة . استجابة النداء زوجتك لتشاهدها وهي تقوم بعمل حمام لطفلكا » .

فقلت وأنا أنهض وأتجه إلى الحجرة الأخرى : ليس ذلك صعبا .

فقال المدير وهو يستوقفني : « حقاً ! يدولى أن ذلك نفس الشيء الذي لا تستطيع القيام به كما ينبغي — أضف إلى ذلك أنك تزعم أن الذهاب من المسرح إلى حجرة ما ، ثم الخروج منها إلى المسرح مرة أخرى أمر يسهل القيام به ، ولكن إذا كنت تعتبر الأمر سهلاً فاذك إلا لأنك تسمح بدخول قدر كبير من التناقض ونقص التسلسل المنطقي فيما به من أفعال .

« تأمل بنفسك ما فاتك من الحركات والحقائق الجسمية الصغيرة التي تكاد تدق من الملاحظة ، مع أنها حركات وحقائق أساسية . مثال ذلك أنك لم تكن ، قبل مغادرتك المسرح ، مشغولاً بأمور تافهة ، بل كنت تقوم بعمل على جانب كبير من الأهمية : إذ كنت ترتب حسابات الجماعة وتراجع الأرصنة . فكيف يمكنك أن تهمل ذلك فجأة وأن تندفع إلى الحجرة المجاورة ، كما كنت تعتقد أن سقف الحجرة على وشك الانهيار ! ما من شيء رهيب قد حدث ، وكانت امرأتك تتأديك لحسب ، ثم هل يمكنك أن تتخيل أنك تستطيع في الحياة الواقعية أن تدخل إلى حجرة لترى طفلاً رضيعاً وفي فمك سيجارة ! وهل يحتمل أن تقبل أم طفل السناح لرجل يدخل سيجارة بالدخول إلى الحجرة التي تفصل فيها طفلاً ؟ . لذلك يتعين عليك أن تجد مكاناً تضع فيه سيجارتك بحيث تتركها هنا في هذه الحجرة (المنصة) . وبعد ذلك تستطيع أن تذهب . . إن كل تصرف من هذه التصرفات التفصيلية الصغيرة يسهل أداؤه على حدة . »

فقط ما أشار به ووضعت السيجارة في حجرة الجلوس ثم خرجت .
من المسرح إلى الأجنحة (الكواليس) في انتظار اللحظة التي أعود فيها إلى
المسرح . . .

وقال المدير : « هاتناقت بتنفيذ كل حركة صغيرة على حدة ثم جعلت
مها كلها مجتمعة عملية واحدة كاملة . ألا وهي الذهاب إلى الحجرة المجاورة .
وكانت عودتي إلى حجرة الجلوس بعد ذلك وضع تصحيحات ومراجعات
لا تخصي ، إلا أن السبب في ذلك هذه المرة كان « منحصرأ في أن البساطة كانت
تتقصى وأنت كنت أميل إلى التدقيق في كل كبيرة وصغيرة ، ومثل هذه
المبالغة كانت من الأمور الزائدة أيضا .

وأخيرا ابتدأنا نعالج أم الأجزاء وأغناها من الناحية الفنية ، وهو
الجزء الذي أعود فيه إلى الحجرة (أى المنصة) راغبا في مواصلة العمل ، فإذا
في أرى « فانيا » قد أشعل النار في النقود ليلهو بمنظرها وهو يشمر بسرور
أبله لما فعل .

وأحسست أنا بما ينطوي عليه الموقف من إمكانيات مشجعة فاندفعت إلى
الأمام ، وأطلقت لافعالا في العنان ، فألفيت نفسي أعجبت في شرك المبالغة .
وصاح تورتسوف : « قف لقد أخطأت الطريق — تأمل ما كنت بأدائه
الآن وأنت لا تزال في أوج انفعالك . »

وكان كل ما يتطلبه مني دوري هو أن أجرى إلى المدفأة وأنزع منها
رزمة من الأوراق المالية المشتعلة ، بيد أنه كان يتعين على ، لكي ألنقط
الرزمة من النار ، أن أتدبر حركاتي بحيث أدفع أخا زوجتي الأبله من طريق
فلما فعلت ذلك لم يقتنع المدير لأن مثل هذه الدفعة العنيفة لا يمكن أن تقضى
إلى كارثة وتؤدي إلى وفاة صهرى .

وكنيت أحترق شوقا إلى معرفة الطريقة التي أستطيع أن أؤدي بها مثل
هذه الحركة القاسية وأبرزها في الوقت ذاته .

وسألني المدير : « هل ترى هذه القصاصة من الورق ، سأشعل فيها النار
وأتلقى بها في هذه المنفضة الواسعة . . . أما أنت فقف هنا بعيداً ، وحالما ترى
الذهب يتدلع ، اجر وحاول أن تنقذ ما تبقى منها من الاحتراق . »
وما كاد يشعل النار في الورقة حتى اندفعت إلى الأمام في عنف ، كدت
معه أن أكسر ذراع « فانيا » الذي كان واقفاً في طريقى .

وعندئذ قال تورسوف : « هل تستطيع الآن أن تجد أى شبه بين
ما فعلت الآن وبين ما فعلت من قبل ؟ لقد كدنا الآن فقط أن نتهى إلى
مصبية بالفعل ، أما في المرة السابقة فلم يكن ما فعلت سوى مبالغة .

« ولا يصح أن نستنتج من ذلك أنى أحذر كسر الأذرع ، أو أنى أوافق
على أن يمزق بعضكم البعض على خشبة المسرح ، وإنما أود أن تدرك أن
الأوراق المالية تحترق في الحال ، ولذلك يتعين عليك ، إن أردت إنقاذها من
الإحراق ، أن تتصرف في الحال أيضاً ، وهذا هو ما لم تفعله في المرة الأولى
فكان طبيعياً أن تظهر تصرفاتك من الصدق . »

ثم صمت لحظة وأردف بعدها قائلاً : « فلنواصل عملنا الآن . -

فصمت أسأله : « هل تعنى أننا لن نفعل شيئاً آخر فيما يتعلق بهذا الجزء »
فقال تورسوف : « وما الذى تريد أن تفعل ؟ لقد أقتنت من المال
ما أمكنك إنقاذه ، أما الباقى فقد ألهمته النيران .

- وماذا عن القتل ؟

- لم تكن ثمة جريمة قتل .

- هل تعنى أنه لم يقتل أحد ؟

- لقد قتل شخص بالطبع ولكن لا وجود لجريمة القتل بالنسبة
للشخص الذى كنت تمثل دوره . فقد بلغ حزنك على ضياع المال حداً لم
تدر معه أنك دفعت صهرك الأبله فألقيت به أرضاً ، ولو أنك أدركت ذلك

فربما لم تكن لتتسر في مكانك ، وإنما كنت تهوول لمساعدة الرجل المحتضر .

وكنا قد وصلنا في تلك اللحظة إلى أصعب النقاط بالنسبة لى ، إذ كان على أن أقف في مكانى كما لو كنت قد تحولت إلى تمثال من الحجر في حالة من الشلل المفجع ، ولكنى أحسست بالبرودة تملؤنى ، بل لقد أدركت أننى أبالغ في التمثيل .

فقال توريسوف : « نعم . هاهى ذى كلها ، كل القوالب المصطنعة المألوفة المفردة في القدم ، والتي يعود تاريخها إلى أسلافنا .

فقلت : « كيف يمكنك أن تتعرف على هذه القوالب ؟ » .

فأجاب « العيون التي تبحر من الهول ، ومسح الجبهة باليد في ألم محض ، وبإمساك الرأس بكتلى اليدين ، والورود بالأصابع الخمس جميعا خلال الشعر ، ووضع اليد على القلب : إن كل واحدة من هذه الحركات لا يقل عمرها عن ثلاثمائة سنة .

« فلنلق جانباً بكل هذه السخافات ولننتحرر من ذلك اللعب بالجبهة والقلب والشعر ، ولنعطى بدلاً من ذلك حركة فيها صدق وإيمان مهما تكن حركة حشوية جداً » .

فسألته : « وكيف يمكن أن أعطيك حركة ، والمفروض أننى في حالة شلل مفجع ؟

فسألنى بدوره : « وما رأيك أنت ؟ هل يمكن أن تكون هناك حركة أو نشاط في السكون المسرحى (الدرامى) أو في أى نوع آخر من أنواع السكون ؟ وإذا كان ثمة حركة فن أى شيء تكون ؟ » .

وجعلنى هذا السؤال أسير أغوار ذاكرتى عسى أن أتذكر ما الذى يمكن أن يفعله إنسان في أثناء فترة من السكون المؤثر المثقل بالافعال . وحينذاك

ذكرني تورسوف ببعض أجزاء من كتاب «حياتي في الفن» ، ثم أخذ يقص علينا واقعة شاهدها بنفسه فقال :

« حدث ذات مرة أنني اضطررت أن أخبر إحدى السيدات بوقائع زواجها واستطعت أخيراً ، وبعد تمديد طويل توخيت فيه الحذر ، أن أنطق بالخبر الرهيب . وقد استولى الذهول على المرأة المسكينه ، ومع ذلك لم يظهر في وجهها شيء من ذلك التمييز المفجع الذي يحلو للممثلين استخدامه على خشبة المسرح — وكان اندام التمييز من وجهها ، ذلك الوجه الذي كان في سكونه القاسى أشبه بوجوه الموتى ، هو أبلغ الأشياء تأثيراً في النفس . ووجدت نفسي منظر إلى الوقوف بجانبها دون أن تبدر مني أدنى حركة ، لفترة تزيد على عشر دقائق ، حتى لا أقطع حبل العملية التي كانت تجري في أعماقها . وأخيراً بددت مني حركة أخرجهما من ذهولها وعندئذ خرجت مغشياً عليها .

وبعد مرور مدة طويلة من الزمن ، عندما أصبح في الإمكان التحدث إليها عن الماضي ، سألتها عما كان يدور بخلدتها في تلك الدقائق من السكون المولم ، فعلمت أنها كانت تتأهب لشراء بعض الحاجيات لزواجها قبل أن يصلها نبأ وفاته بلحظات فلائلك ، ولكن بما أنه قد مات فلا بد لها من أن تفعل شيئاً آخر . . وماذا عسى هذا الشيء أن يكون ياترى ؟ وفيما هي تفكر في مشاكاتها في الماضي وفي الحاضر ، أخذ ذهنها يطوف بذكريات حياتها من البداية حتى المآزق الزاهن بما ينطوى عليه من تطورات مجهولة ، ثم إذا هي تسقط متشبهاً عليها لشعورها بالعجز المطبق إزاء موقف لا تملك له حلاً ولا ربطاً .

« وأظنكم توافقون على أن تلك الدقائق العشر من السكون الرهيب كانت تسج بما يكفي من الحركة والفعل . . . تخيلوا أنكم تمنظنون حياتكم الماضية كلها في عشر دقائق وجيزة — أليس هذا فعلاً ؟

فوافقت قائلاً : « إنه لكذلك بالطبع . ولكنه ليس فعلاً جسيماً ،

فقال تورسوف : « حسن جداً . لعله ليس فعلاً جسيماً ولسنا في حاجة إلى إجهاد الفكر بحثاً عن الأسماء والمناوين ولا إلى محاولة توخي الدقة أكثر من اللازم : ففي كل حركة جسمية عنصر نفسى ، كما أن في كل فعل نفسى عنصراً جسياً » .

وقد تبين لى بعد ذلك أن تمثيل المشاهد التالية حيث أفق من ذهنى وأحاول إنقاذ صبرى أسهل بمراحل من تمثيل مشهد الجود بما ينطوى عليه من انفعالات نفسية . .

قال المدير « يجب علينا الآن أن نلقى نظرة على ما تعلمناه فى الدرسين الأخيرين . إن الشباب ينقصهم الصبر ، ولذا فهم يحاولون أن يتلقفوا كل الحقيقة الداخلية المسرحية ما أولدورما ، دون ترو أو استيعاب . ثم الإيمان بتلك الحقيقة إيماناً مرتجلاً .

« ولما كان من المستحيل التمكن من كل ما تنطوى عليه المسرحية أو الدور بهذه الطريقة المرتجلة السطحية ، فإنه ينبغي علينا أن نقسم محتواها إلى أجزاء ثم نحاول فهم كل جزء على حدة ، ويجب علينا - لكنى نصل إلى الحقيقة الجوهرية لكل جزء ، ولكنى يتمكن من الإيمان بها - أن تتبع نفس المنهج الذى اتبعناه لاختيار وحداتنا وأهدافنا .

« ف عندما لا نستطيعون الإيمان بفعل كبير فإنه يجب عليكم أن تقسموه إلى أجزاء أصغر ، وذلك إلى أن تتمكنوا من الإيمان به . ولا تنظروا أن هذا عمل هين يسير ، بل هو على العكس عمل ضخم شاق . وأتم لم تكونوا تبددون الوقت الذى قضيتموه فى محاضراتى وفى التدريبات التى يشرف عليها رحمانوف فى تركيز انتباهكم وقصره على الحركات الجسدية الصغيرة . ولعلكم لم تدركوا بعد أن الممثل يستطيع ، إذا آمن بصدق فعل صغير ، أن يتقمص دوره وأن يؤمن بحقيقة المسرحية كلها .

« لى أستطيع أن أذكر لكم أمثلة لأحصر لها ، من واقع تجربتى الخاصة ،

طراً فيها شيء غير متوقع فأحال التمثيل الراكذ الآلى إلى تمثيل مفعم بالحياة كأن يقع كرسي مثلاً ، أو يسقط منديل من يد عثة ويجب التقاطه فى الحال . أو يحدث تغير مفاجئ فى سياق الحركة المسرحية - إن هذه أمور تقتضى من الممثل القيام بأعمال صغيرة لكنها أعمال حقيقية ، لأنها على صغر شأنها أعمال منبثقة من واقع الحياة ، وكما تعمل هبة من النسيم التى على تنظيف الجو فى حجرة فاسدة الهواء ، فإن هذه الأفعال الحقيقية يمكنها أن تبث الحياة فى التمثيل الآلى ، تمثيل القوالب المحفوظة المفتقر إلى الحياة . إن مثل هذا العمل الصغير الطارئ يمكن أن يذكر الممثل بالنزعة الصادقة التى صاعدت منه كما يمكنه أن يخلق قوة دافعة باطنة تحول مشهداً بأكمله إلى طريق أكثر إبداعاً وإبتكاراً .

« بيد أننا لايسننا أن نترك أمورنا للأقدار . وإنه لما بهم الممثل أهمية بالغة أن يعرف كيف يتصرف فى الظروف المتعقدة . فإذا وجدتم أن معالجة فصل كامل من الرواية أمر متعذر لطوله طولاً بالغا فقسموه إلى أجزاء . فإذا لم تكف حقيقة واحدة لإقناعكم بصدق ما تفعلون فاجتهدوا أن تضعوا إليها تفصيلات وحقائق أخرى ، حتى يتيسر لكم أكبر مجال من الفعل الذى يكون كفيلاً بإقناعكم . وبما يساعدكم فى إدراك هذه الغاية أن تتوفر فى كل منكم حاسة وزن الأمور .

« ولقد كرستنا ما قلنا به من عمل خلال الدروس الأخيرة لبيان هذه الحقائق البسيطة الهامة مع ذلك . »

قال المدير : عدت فى الصيف الماضى ، وللمرة الأولى بعد عدد من السنين إلى مكان فى الريف كنت قد اعتدت قضاء إجازاتى فيه . . . وكان البيت الذى أنزل به يبعد عن محطة السكة الحديد بمسافة قصيرة . وكان ثمة طريق مختصر

يفضي من البيت إلى تلك المحطة ويرى بمنخفض في الأرض ويضع خلاية للنحل وبغاية صغيرة - وكنت قد اعتدت فيما مضى أن أذهب إلى المحطة ثم أعود منها سالكا ذلك الطريق المختصر مرات ومرات ، حتى أصبح عمراً مطروقاً - ثم مضت الأيام وضلت الحشائش الطويلة المعمر :

« وعندما وصلت في الصيف الماضي، أردت أن أسلك هذا الطريق نفسه مرة أخرى . ولكن لم يكن من السهل أن أعثر عليه باديء ذي بدء ، فكنت أضل سبيل في كثير من الأحيان ، وأصل إلى طريق رئيسي عام مليء بآثار العجلات والحفر لاشتداد وطأة الحركة العامة فيه - وربما يجدر بي أن أقول : إنني لو كنت قد سرت في هذا الطريق العام لأفضي بي إلى اتجاه مجناد للاتجاه المؤدى إلى المحطة - ولذا كنت أجدي مضطراً لأن أعود أدراجي وأواصل البحث عن الطريق المختصر مستعيناً على ذلك بتأثير علامات قديمة مألوفة : كشجرة هنا وجذع هناك ، أو مرتفع أو منخفض قليل في مستوى الأرض . كانت هذه الذكريات تعينني في بحثي حتى اهتديت أخيراً إلى الطريق وتمكنت من إتخاذة ثانية في ذهابي إلى المحطة ولإيابي منها . ولما كنت مضطراً إلى الذهاب إلى المحطة مرات كثيرة فقد عدت إلى استخدام الطريق المختصر كل يوم تقريباً ، حتى أصبح عمراً مطروقاً متديراً مرة أخرى ... »

« وقد كنا في أثناء الدروس القليلة الأخيرة نخطط لأنفسنا طريقاً من الأفعال الجسدية في تمرين النقود المحترقة ، وهو طريق يشبه إلى حد ما الطريق الريني الذي حدثك عنه ، وهو وإن يكن طريقاً مألوفاً في الحياة الواقعية إلا أنه يجب علينا أن نسلكه من بدايته إلى نهايته على خشبة المسرح حتى نتعرف عليه ويصبح طريقاً مألوفاً لأنفسنا أبداً . »

« وطريقكم المستقيم قد أخضته عنكم عادات سيئة تنذركم في كل خطوة بخطونها بتخليصكم والاتجاه بكم إلى طريق عام بال ، مليء بالحفر ، وذلك هو طريق التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة . ولكن تتجنبوه يجب عليكم أن . »

تفعلوا ما فعلت أنا ، فترسوا أسس الاتجاه الصحيح باتخاذ سلسلة من الأفعال الجسدية ، وإعادة أداء تلك الحركات المرة بعد المرة حتى تصدحوا بصفة دائمة الطريق الصحيح لأدواركم . . . والآن هلموا إلى خشبة المسرح وكرروا أداء الأفعال الجسدية المفصلة التي توصلنا إليها في المرة الأخيرة .

« ولكي ألفت نظركم إلى أنني لا أريد منكم سوى أفعال جسدية وحقائق جسدية وإيمان جسماني بهذه الحركات وتلك الحقائق ، إنني لا أطلب منكم أكثر من هذا ، وعند ذلك قنا بأداء التمرين من بدايته إلى نهايته .

ولما فرغنا سألتنا توريسوف : « هل لاحظتم ظهور مشاعر وأحاسيس جديدة نتيجة قيامكم بأداء مجموعة متصلة من الحركات الجسدية دون توقف ؟ إن كانت تلك المشاعر والأحاسيس قد ظهرت كان معنى ذلك أن اللحظات المتفرقة تنساب وتندمج — كما ينبغي لها أن تفعل — بحيث تكون مجموعات أكبر ، وتخلق تياراً مستمراً من الصدق .

« وتستطيعون تجربة ما أقول بتمثيل المشهد كله من البداية إلى النهاية عدة مرات ، مستخدمين الأفعال الجسدية وحدها .

وقد اتبعنا إرشاداته فشعرنا حقاً بأن الأجزاء المنفصلة تتشابك وتتحد مكونة كلاماً مترابطاً . وكانت كل إعادة تمرز هذا الترابط حتى أصبحت الحركة في المشهد تتدفق في قوة وسهولة متزايدتين . . .

يبدأني دأبت — في أثناء تكرارنا للمشهد — على ارتكاب خطأ معين أشعر أنه يجب علي أن أتحدث عنه بشيء من التفصيل : لقد كنت أتوقف عن التمثيل في كل مرة أخرج فيها من المشهد وأغادر خشبة المسرح ، وكانت النتيجة المترتبة على ذلك انقطاع التسلسل المنطقي لأفعال الجسدية . ولا ينبغي أن ينقطع هذا التسلسل . وواجب الممثل ألا يسمح بحدوث مثل هذه التصدعات التي تسبب ثغرات لا تلبث أن تمتلئ هي الأخرى بأفكار ومشاعر غريبة على الدور ودخيلة عليه .

ثم يقول المدير . وإذا لم تكن قد اعتدت التمثيل لنفسك وأنت خارج
المخصة ، فلا أقل من أن تركز أفكارك فيما كان يمكن أن تفعله الشخصية التي
تصورها لو أحاطت بها ظروف مماثلة ، إن هذا من شأنه أن يمينك على
البقاء في نطاق الدور الذي تؤديه .

وبعد أن صحح لنا تورسوف بعض الأخطاء ، وبعد أن قننا بتمثيل المشهد
عدة مرات أخرى سألني قائلاً : هل تحققت الآن أنك وقعت إلى إلقاء ذلك
التسلسل الطويل ، بصورته المتينة وحالته الدائمة ، من اللحظات الصغيرة
الفردية التي يتألف منها الفعل الجنساني الصادق لهذا التمرين ؟

إننا نفسى هذا التسلسل ، بلغت المسرحية ، حياة الجسم البشرى ، وهي
حياة تتكون - كما رأيتم - من أفعال جنسية يحركها شعور داخلي
بالصدق وإيمان الممثل بما يفعله . وحياة الجسم البشرى هذه في أثناء قيام
الممثل بدوره ليست شيئاً هيناً ، إنها نصف الصورة المطلوب من الممثل خلقها
وإن لم تكن النصف الأهم .

وبعد أن قننا بتمثيل نفس التمرين مرة أخرى قال المدير :
« والآن وقد خلقتم جسم الدور يمكننا أن نفكر في الخطوة التالية ،
الخطوة التي تفوق الخطوة الأولى في أهميتها . ألا وهي ، خلق روح إنسانية
في الدور . »

والواقع أن هذا الخلق قد تم فعلاً داخلكم ودون علمكم . والدليل على
ذلك أنكم حينما أدبتم في هذه اللحظة جميع الأفعال الجنسية التي يشتمل
عليها المشهد لم تؤدوها بطريقة شكلية جافة ، وإنما أدبتموها بطريقة تدل على
اقتناع صادق من صميم نفوسكم .

« فكيف حدث هذا التضيير ؟ »

« لقد حدث بطريقة طبيعية لأن الرابطة بين الجسم والروح رابطة لا تنفصم : وحياة أحدهما مصدر لحياة الآخر . وكل عمل جسمى « باستثناء الأعمال الآلية الصرفة ، يصدر عن شعور داخلي ، وبالتالي فإن لكل دون جانين متشابهين : أحدهما داخلي والآخر خارجي ، وأشتراكهما في هدف يقرهما من بعضهما البعض ويقوى الروابط التي تربط بينهما . »

ثم طلب المدير مني أن أعيد تمثيل مشهد النقود ، وبينما كنت أعد الأوراق المالية المشرحية بدت من التفاتة إلى « قانيا » أختي زوجتي ، ولأول مرة جعلت أسائل نفسي : « لماذا يحوم حولي دائماً يا ترى ؟ » وعندئذ شعرت أنني لا أستطيع مواصلة التمثيل مالم أوضح العلاقة القائمة بيني وبين صهرى هذا .

واليك ما ابتكرته ، بمساعدة المدير ، أساساً لتلك العلاقة : « لقد اشتري جمال زوجتي وصحتها بشئ فادح هو تلك الباهة التي يقاسى منها أخوها التوأم ، فقد تم إجراء عملية اضطرابية عند ميلادهما ، وهكذا تعرضت حياة التوأم الذكر للخطر لإنقاذ حياة الأم وحياة طفلتها . ونجا الجميع برائن الموت ، بيد أن المولود الذكر صار أبله وأحجب — وقد كان لذلك أثره في حياة الأسرة باستمرار ، فهي لا تبرح تعاني منه ما تعاني . وجعلتني هذه القصة المخترعة أغير تماماً من موقف إزاء هذا التمس الناقص العقل ، فقد امتلأ قلبي بالحنان الصادق نحوه ، بل شعرت بشئ من تبيكيت الضمير لما حدث في الماضي . »

وكان هذا كفيلاً يبعث الحياة على الفور في مشهد ذلك الإنسان الشقي . وقد عاينه شيء من العطب لاحتراق الأوراق المالية ، فإذا بي أقوم — بدافع من شعوري بالشفقة عليه — بحركات بلهاء لأدخل السرور على نفسه ، فن ذلك أتى جعلت أخبط برزم الأوراق على المائدة ، وأجمل وجهي يقوم بحركات وغزات مضحكة ، وأنا أحل ما يحيط بالرزم من أربطة ملونة وألتي بها في .

الثار — وكان «فانيا» يستجيب استجابة حسنة لهذه التصرفات التي كنت أقوم بها عفو الخاطر وحيثما اتفق ، وقد دفعتني هذه الاستجابة إلى الاستمرار في التفتن على هذه الوتيرة ، وكانت النتيجة خلق مشهد جديد كل الجيلة ، مشهد يتسم بالحياة والمرح والحرارة حتى لقد أعجب به على الفور زملاؤنا الذين كانوا يشاهدونا ، وكان هذا بما شجعنا وجعلنا نغمض قداما — ثم حانت لحظة ذهاني إلى الحجرة المجاورة فساءلت : « إلى أين ؟ إلى زوجتي ! ولكن من هي زوجتي ؟ » فلم أكن لأستطيع مواصلة تمثيل المشهد ، ما لم أعرف كل شيء عن هذه السيدة التي تربطني بها ، في حدود الدور الذي أؤديه ، رابطة الزوجية . وكانت القصة التي ألفتها عن حياتها قصة موزلة في صبيحتها العاطفية ، ومع ذلك فقد شعرت بأن الظروف لو كانت حقاً كما تخيلت لكان لتلك الزوجة وطفها مكانة في نفسي لا تدانيها مكانة .

وفي ضوء هذه الحياة التي جدت على المشهد بدت طريقتنا القديمة في أدائه طريقة باهتة لا قيمة لها . لكن كان يسيراً على ومدعاة لسروري أن أشاهد الطفل في حمامه ! لأنني لم أكن بحاجة الآن إلى من يذكرني بالسيجارة المشتعلة ، فقد حرصت أشد الحرص على إطفائها قبل مفاداة حجرة الجلوس .

أما عودتي إلى المائدة بما عليها من أموال ، فهي الآن واضحة وضرورية في وقت معاً ، إن ما أعمله فإنما أعمله من أجل زوجتي وطفلي ومن أجل الأحبب الشقي .

ومن ثم اكتسب إحراق النقود مظهراً مختلفاً تمام الاختلاف ، ولم يكن علي إلا أن أوجه هذا السؤال إلى نفسي : « ماذا كان يجب علي أن أفعل لو أن هذا قد حدث حقيقة ؟ » إن الرعب يتأبى لما يتهدد مستقبل ، فالرأي العام لن يتهمني بأني لص لحسب ، بل بأني قاتل صهري أيضاً — أضف إلى ذلك أنني سأعتبر قاتلاً لطفلي ، وما من إنسان يستطيع تبرئة ساحتي في نظر الناس ، ولست أدري ماذا يكون رأي زوجتي في بدتلي أخاها .

. وكان من الضروري ألا أبدى حراكا على الإطلاق وأنا أقلب هذه
الاحتمالات في ذهني ، غير أن سكوتي كان مفعما بالحركة والفعل .
أما المشهد التالي الذي كنت أحاول فيه أن أرد صهري إلى الحياة -
فقد سارت فيه الأمور على ما يرام من تلقاء نفسها ، وكان هذا أمرا طبيعيا نظرا
لموقفي الجديد من هذا الصهر .

وهكذا صار التمرين الذي كان قد أصبح من قبل أقرب إلى إثارة الملل
في نفسي يوقظ فيها الآن مشاعر زاهية دافقة فيها شيء من الملل ؛ كما بدت لي
الطريقة التي اتبعت في خلق الناحيتين الجسدية والروحية للدور طريقة
ممتازة ، على أنني كان يساورني شعور بأن أساس نجاح هذه الطريقة يعود إلى
ما لكلمة « لو » من مفعول سحري ، وإلى الظروف المحيطة بالموقف -
لقد كان هذان العاملان ، وبالأحرى : لو . . والظروف . . هما اللذان ولدا
في نفسي الدافع الداخلي . فلماذا لا يكون من الأسهل إذن أن نعمل مبتدئين
من هذين العاملين مباشرة ، بدلا من قضاء كل ما نقضيه من وقت على
الآلهاف الجسدية .

لقد دار كل هذا في بالي ، ولم أطق إلا أن أذكره للبدير الذي وافقني قائلا:
« بالطبع - وهذا هو ما اقترحت عليك القيام به منذ أكثر من شهر
عندما مثلت هذا المشهد لأول مرة » .

قلت : « ولكن في ذلك الوقت كان يصعب علي أن أبه غيظي وأجملها
تنشط لعمل ما أريد . »

قال المدير : « نعم ، أما الآن فقد تيقظت غيظتك تماما ، ومن السهل
عليك الآن أن تتخربع المواقف الخيالية لحسب ، بل أن تعيش تلك المواقف
وتشعر بحقيقتها . فلماذا حدث هذا التغير ؟ لقد حدث لأنك في البداية كنت
تبتدر بنور خيالك في تربة قاحلة ، إذ أن التقلصات الخارجية والتوتر الجسدي

والحياة العقلية الخاطئة تربة رديئة لا يمكنك أن تزرع فيها الصدق والشعور الحق . أما الآن فقد أصبحت لك حياة جسيانية صحيحة . كما أصبح إيمانك بتلك الحياة قائما على المشاعر النابتة من طبيعتك ذاتها ، وأنت لم تعد تفتقر تخيلك في الهواء على غير أساس أو بطريقة عامة . لم يعد تخيلك صورة معنوية مجردة ، ونحن إذ نلجأ بسرور إلى الأفعال الجسيانية الحقيقية وإلى إيماننا بها ، فإننا نفعل ذلك لأنها في تناول يدنا وتستجيب إلى ما ندعوها إليه .

« وإننا نستخدم تكتيكات واعية أو طريقة فنية شعورية لخلق القوام الجسياني للدور ما ، ثم نستعين بذلك القوام حتى تتمكن من خلق الحياة الباطنية اللاشعورية التي يستمد منها الدور روحه . »

- ٨ -

واصل المدير اليوم شرح طريقته فأوضح لنا ما نجني من ملاحظاته مشيياً التمثيل بالسفر فقال :

« هل سبق لكم القيام برحلة طويلة ؟ إذا كان هذا قد حدث فلا شك أنكم تذكرون التغيرات المدينة المتتابة فيما كنتم تشعرون به وفيما كانت تقع عليه أنظاركم ، وهذا نفسه هو ما يحدث على خشبة المسرح ، فمن حيننا نسير قداماً وفقاً لسلسلة من الأفعال الجسيانية ، نجد أنفسنا على الدوام في مواقف وأمرجة نفسية وأجواء متخيلة ومظاهر للإخراج تتجدد وتختلف باستمرار كما يصبح الممثل على اتصال بأناس لم يكن يعرفهم من قبل ، ويشاركهم حياتهم . » ويقول خطوات الممثل طوال المسرحية سواء داخل المصصة أو خارجها ، سلسلة أفعاله الجسيانية ، ويكون طريقه مرسوماً بدقة بالغة لا يمكنه إزادها أن يضل طريقه أو أن ينحرف عنه . ومع ذلك فليس الطريق نفسه هو الذي يستهوي روح الفنان في أعماق الممثل ، وإنما ينحصر اهتمامه في الظروف والأحوال الداخلية للحياة التي قادته إليها المسرحية ، فهو يجب الأجواء الجميلة المتخيلة التي ينطوي عليها دوره ، وما تثيره تلك الأجواء من مشاعر .

وأمام المثلين طرق مختلفة للوصول إلى غايتهم وهم في ذلك أشبه
بالرحالة المسافرين ، فهم أولئك الذين يعيشون أدوارهم حقيقة ويجسونها
بأجسامهم ، ومنهم أولئك الذين يكتفون بأداء الإطار الخارجى للدور ،
ومنهم أولئك الذين يستكثرون من الحيل والخدع القديمة المألوفة ويمثلون
كما لو كان التمثيل حرفة من الحرف ، ومنهم أولئك الذين يحملون أدوارهم مجرد
محاضرة أدبية جافة ، ومنهم الذين يستغلون أدوارهم لاستعراض أنفسهم
استعراضاً لأفكار المتفرجين .

فكيف يمكنكم أن تقوا أنفسكم الانزلاق في الطريق الخاطئ ؟ ينبغي أن
يكون لكم عند كل منحنى من منحنيات الطريق رقيب مدرب ساهر العين
كامل الرأية ينبهكم إلى الاتجاه الصحيح ، أما هذا الرقيب فهو لإحساسكم
بالصدق الذى يتعاون وإحساسكم بالإيمان بما تفعلون ، ليقبلكم على الطريق
القيم . . .

والسؤال التالى هو : ما هى المادة التى نستخدمها لتحقيق طريقنا هذا ؟

قد يبدو لأول وهلة أنه ما من سبيل أفضل من استخدام الانفعالات
الحقيقية ، بيد أن الأشياء النفسية لا يمكن الاعتماد عليها بدرجة كافية ،
وهذا هو السبب الذى يجعلنا نلجأ إلى « الفعل الجسمى » .

ومع ذلك فتمتد شئ أم من الأفعال ذاتها ، ألا وهو صدق تلك الأفعال
وإيماننا بها . وعلّة ذلك أنه حيثما وجدت الصدق والإيمان وجدت الشعور
والخبرة ، ويمكنكم أن تتحققوا من ذلك إذا قمتم بأدى فعل تؤمنون به إيماناً
حقيقياً ، فإنكم تجدون انفعالاتاً يتبع ذلك الفعل بصورة مباشرة وتلقائياً
وبطريقة طبيعية .

وهذه اللحظات التى يتحقق فيها الإيمان لحظات جديرة بتقديرنا العظيم
مهما بلغ قصرها ، وهى ذات أهمية كبيرة على خشبة المسرح ، سواء كان ذلك

في الأجزاء الهادئة من إحدى التمثيليات أو في المواقف التي يهيئون فيها حياة ناجحة أو حياة مؤثرة .

ولا حاجة بكم لأن تذهبوا بعيداً لتجدوا أمثلة لما أقول .
ثم يلتفت تورسوف إلى ويسألني : ما الذي كان يشغلك في أثناء تمثيلك
القسم الثاني من ذلك القرن ؟ لقد اندفعت إلى المدفأة والتقطت حزمة من
الأوراق المالية ، ثم حاولت أن ترد صهرك القاصر التفكير إلى وعيه ،
ثم أسرعرت لإقناذ الطفل المشرف على الفرق . كان هذا هو الإطار الذي
نجرت بمقتضاه أفعالك الجسدية البهتة ، والذي أنشأت في حدوده حياة
دورك الجسدية بطريقة منطقية وطبيعية .

واليك مثالا آخر :

ما الذي كان يشغل «لیدی» ماكبث، عندما وصلت إلى ذروة مأساتها ؟
إنه عمل جسدي بحت هو غسل بقعة من الدم علق يديها . .
وهنا يقاطعه دجريشا، مترضاً لأنه لم يكن يجد في هذا الكلام ما يقنعه
بأن مؤلفاً عظيماً مثل شكسبير يمكن أن يكتب آية من آياته لأشياء
إلا ليحصل بطلته تغسل يديها أو تقوم بعمل طبيعي عاقل .

ويجيبه المدير بلهجة ساخرة : ياله من تصرف مخيب للآمال حقاً !
تصوروا أن المأساة لم تقطر على بال شكسبير . . كيف أمكنه أن يتقاضى
عن كل ما يستطيع الممثل أن يئديه من توتر وجهه وإلهام وشجن . . لقد
ما يشق على المرء التضحية بمحبة الخدع والحيل التمثيلية العجيبة كلها . لكي
يلتزم حدود الحركات الجسدية الصغيرة ، والحقائق البسيطة ، والإيمان
الخالص بواقعية هذه الحركات وتلك الحقائق !

ستتذكر ياسيد دجريشا في الوقت المناسب أن مثل هذا التركيز ضروري
إذا كنت تريد أن تكون لك مشاعر حقيقية ، وسيأتي اليوم الذي تعرف
فيه أن الكثير من لحظات الانفعال العظيمة تبدأ في الحياة الواقعية أيضاً

بحركة عادية صغيرة طبيعية - هل يدعئك ذلك ؟ إذن دعنى أذكرك
باللحظات الكثيرة التى تصاحب مرض شخص عزيز وإشفائه على الموت .
ما الذى يشغل بال زوجة الرجل المحتضر أو بال صديقه الحميم ؟ إن الذى
يشغلها هو المحافظة على الهدوء فى الحجرة وتفيذ أوامر الطبيب وقياس
درجة الحرارة ، ووضع الكادات على جبهة المريض ؛ كل هذه الأفعال
البسيطة تكتسب أهمية بالغة فى أثناء الصراع عند الموت .

ونحن مشر الفنانين يجب أن ندرك أن الحركات الجسدية الصغيرة
نفسها تكتسب ، عندما نعلم بها ظروف معينة ، أهمية عظيمة ، وذلك لما لها
من تأثير على مشاعرنا . إن ضل السماء بالفعل كان قد أعان ليدى ما كتب
على تنفيذ خططنا التى رسمتها بلوغ مطامعها ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن
تجد بقعة الدم مرتبطة فى ذاكرتها طوال مونولوج النوم بمقتل دنكان : إن
فلا جسيانيا بيسطاً يصبح له دلالة نسبية عظيمة وذلك لأن الصراع الداخلى
الكبير يتلبس متنفساً فى هذا الفعل الخارجى .

وإلى لاتساءل : لماذا يكون لهذه الرابطة المتبادلة بين الجسم والنفس
تلك الأهمية البالغة فى وسائلنا الفنية المسرحية ؟ ولماذا أنه تنوياً خاصاً
بهذه الطريقة الأولية من طرق التأثير على مشاعرنا ؟

لو أنك قلت لمثل : إن دوره غنى بما فيه من فعل نفسانى ، وإنه زاهر
بما فيه من عناصر الفعجة المميعة ، لبادر فى الحال إلى اعتصار نفسه اعتصاراً
وأخذ يبالغ فى إظهار انفعالاته ، وتمزيق مشاعره تمزيقاً ، والتعقيب فى
أغوار نفسه وتحميل عواطفه من الصنف لاطاقة لها به ، أما إذا طلبت إليه
أن يحل لك مشكلة مادية بسيطة ، وأحطت تلك المشكلة بظروف شائعة
عركة للمشاعر ، رأيته يقبل على أدائها ، دون أن يحشم نفسه عناء النظر فى
هذه المشكلة ، ودون أن يحملها حتى مؤنة التفكير العميق فيها إذا كان ما يفعله
يستخلص عن موقف نفسانى ، أو عن موقف من مواقف المأساة أو
موقف درامى .

وإنك إذا عالجت الانفعالات والعواطف بهذه الطريقة ، تجنبت كل مبالغة وكل عنف ، وكانت النتيجة التي تحصل عليها نتيجة طبيعية وبدئية ولا يتورها أى نقص . . ونحن نجد في روايات كبار الشعراء أن أبسط الأفعال نفسها محمولة بطرؤف هامة وضمت لخدمة هذه الأفعال ، وأنها — أى هذه الأفعال — تبنى في طياتها جميع ألوان المخريات لإثارة مشاعرنا .

هذا وثمة سبب آخر ، سبب عملي وبسيط لمعالجة المواقف النفسية . البديقة ، ولحظات المأساة القوية عن طريق الأفعال الجسدية الصادقة: ذلك أن الممثل كى يصل إلى الذرى المفجعة العظيمة يجب عليه أن يجهد قواه الخالقة . إلى أقصى ما يستطيع ، وهذا أمر صعب للغاية ، إذ كيف يمكنه أن يصل إلى الحالة النفسية اللازمة إذا كان مفتقراً إلى المثيرات الطبيعية التى يستطيع أن يبنه إرادته ؟ إن هذه الحالة لا تحققها إلا الحماسة الخالقة وحدها ، وأنت لا يمكنك أن تنظر هذه الحماسة إلى الظهور اضطراراً . فإذا استخضمت طرقة غير طبيعية كنت قينا باحتاج وجهة خاطئة ، والانفعال انفعالا زائفاً بدلا من أن تنعمل انفعالا صادقا حقيقيا . إن الطريق السهل طريق مألوف ومعتاد وآلى . إنه الطريق الذى لا تلقى فيه إلا أقل قدر من المقاومة .

ولكى تتجنب ذلك الخطأ ، يتعين عليك أن تتمكن من شىء حقيقى . يمكن لمسه . ويؤكد لنا أهمية الأفعال الجسدية فى المواقف التى تشتت فيها روح الفجيعة وأرواح التأثر (الدراما) أن تلك الأفعال كلها ازدادت بساطتها سهل عليك فهمها ، كما سهل عليها أن تقودك إلى هدفك الحقيقى ، ويمناى عن العوامل التى تفريك بالتثليل الآلى .

إن كنت تقوم بدور مفعج (راجيدى) ، فينبغى أن تعالجه دون التجاه إلى التقلصات العصبية وبغير أنفاس مهورة ولا مقطوعة ، ودون عنف . وأهم من ذلك كله : لا تحاول الوصول إليه دفعة واحدة ، وإنما يكون ذلك تدريجيا ومنطقيا وتنفيذ سلسلة متصلة من الأفعال الجسدية التى تؤمن

بصدقها تنفذاً صحيحاً — فإذا ما اكتملت دربتك على هذه الوسيلة الفنية لمعالجة مباحرك فإن وضعك إزاء الملاحظات المفجعة سيتغير كاية، وستخلص من شعورك بالرغبة منها .

ولا تختلف معالجة الدراما والمأساة عن معالجة الملهاة والفودفيل إلا من حيث الظروف التي تحيط بانفعال الشخصية التي تصورهما ؛ ففي تلك الظروف تكن القوة الرئيسية والمعنى الأساسى لهذه الأفعال ، وعلى ذلك لا تفكر في انفعالاتك وعواطفك إطلاقاً ، إذا ما طلب منك أن تقوم بتمثيل دور في مأساة ، وإنما فكر فيما ينبغي لك أن تعمله .

وعندما فرغ تورسوف من كلامه هذا ، ساد الصمت لحظات قليلة قطعها «جرينشا» الذي لا يميل كعادته من الجدل ، بقوله :

ولكني أعتقد أن الفنانين لا يسمعون على الأرض المتصقين بها ، وإنما يطيرون عذابين فوق السحاب .

وبجبه تورسوف بإقتسامه خفيفة :-

بروقني تشبهك — ولكننا سنبحت هذا الأمر بعد قليل .

لقد اتزمت اقتناعاً حقيقياً — في أثناء درس اليوم — بجذوى الطريقة الفنية التي تتبعها ، ذلك أنني تأثرت تأثراً بالماً وأنا أشاهد تطبيقها عملياً ، فقد قامت «دأشا» — إحدى زميلاتى في الفصل — بتمثيل مشهد من مسرحية «راند» ، مشهد الطفل الذي تحلى عنه أبواه ، ومؤداه أن فتاة تعود إلى بيتها فتجد شخصاً ما قد ترك طفلاً على عتبة دارها، فيتناها الضيق بادية ذى بده ، ولكنها سرعان ما تقرر أن تتبنى الطفل ، إلا أن الطفل العليل يموت بين ذراعيها .

والسبب في أن داشا تحمد متعة في هذا النوع من المشاهد—أعني المشاهد التي يكون بها أطفال—هو أنها هي نفسها كانت فقدت طفلها من مدة ليست بالعلوية ، وكانت قد حملت به دون أن تربطها بأية رابطة الزواج . وقد أسر أحدهم إلى هذا الخبر باعتباره إشاعة مما تليج به الألسن ؛ ولكنني بعد أن رأيتها اليوم تمثل ذلك المشهد ، لم يعد يخالجنني أدنى شك في صدق هذه القصة ، فقد كانت الدموع تهرع على خفيها طوال المشهد ، وكان فيها يتدفق منها من حنان ما أقدمنا بأن قطعة الخشب التي كانت تحملها ؛ إنما هي طفل حي حقيقة ، فقد كنا نشعر بوجود الطفل في اللغائف التي تدره ؛ وعندما حلت لحظة وفاة الطفل أمرها المدير بالتوقف عن التمثيل خوفاً مما قد يصيبها نتيجة لما تعانیه من الانفعالات التي بلغت من التأثير أقصاه . .

وهنا كانت عيوننا جميعاً مغروقة بالدموع . ولم نملك إلا أن نسأل تورتسوف :

لماذا ندرس ماضى حياة الناس وأهدافهم وأفعالهم الجسدية مادامنا نرى الحياة نفسها على هذا النحو في وجه داشا ؟

وبجوابنا تورتسوف بلهجة تيم عن سروره : «أنتم أولاد ترون ما يستطيع الإلهام أن يخلفه . إنه ليس في حاجة إلى أية طريقة فنية ، وإنما هو يعمل في دقة بمقتضى قوانين فنى ، لأنها قوانين أرست أسسها الطبيعة ذاتها ؛ لكنكم لا تستطيعون الاعتماد على مثل هذه الظاهرة كل يوم فقد يحدث في ظروف أخرى أن تختفي ، وعندئذ . . .

وتقاطعه داشا بقولها : « بل إنها لتظهر بكل تأكيد .

ثم سارعت بإعادة تمثيل المشهد الذي كانت قد مثلته منذ برهة وكأنها كانت تخشى احتمال أن يضمحل إلهامها . وكان تورتسوف يميل في البداية إلى أن يمنحها من التمثيل حماية لجهازاها الحصى الغض ؛ ولكن داشا لم تلبث أن توقفت من تلقاء نفسها لعجزها عن القيام بأى شيء .

وهنا سألتها تورسوف : وماذا صاكَ تفعلين في تلك المشكلة إذن ؟ إنك تعلمين أن المدير الذي يلحقك للعمل بفرقة سيتمسك بأن تجيدين التمثيل ، لا في لية الافتتاح وحدها ، بل في جميع الليالي التالية ، وإلا لم تجع المسرحية إلا في حفلة الافتتاح ثم يكون نصيبها السقوط .

وتجيبه دأشا : كلا إن كل ما يلزمي هو أن « أشعر ، وبعد ذلك أستطيع أن أجيء التمثيل » .

ويقول لها تورسوف : إنني أستطيع أن أفهم رغبتك في الوصول إلى مشاعرك وانفعالاتك دفعة واحدة ، وهذا جميل بالطبع . ولو أننا تمكنا من العثور على طريقة تيسر لنا دائماً تكرار التجارب الانفعالية الناجمة لكان ذلك شيئاً مدهشاً . . . إلا أن المشاعر لاسيل إلى ثباتها ، فهي تتسرب من خلال أصابعنا كما يتسرب الماء ، وهذا هو السبب في ضرورة العثور على وسائل أكثر ضماناً للتأثير على انفعالاتك وتقويتها سواء شئت هذا أو لم تشائيه .

يبد أن دأشا التي كانت تعجب بإيسن ، وتحمس له ، أطاحت جانباً بفكرة استخدام الوسائل الجسدية في الخلق الفني ، وأخذت تستعرض جميع الطرق الممكنة في هذا السبيل : الوحدات الصغيرة والأهداف الداخلية وابتكارات الخيال .

ولكن شيئاً من ذلك لم يستوها بالقدر الكافي . ثم اضطرت في النهاية إلى قبول الأساس الجسدي ، بعد أن اتجهت شتى الاتجاهات ، وبعد أن حاولت جاهدة أن تتجنب الالتجاء إلى هذا الأساس ، وكان تورسوف يعينها ويوجه خطواتها ، ولم يحاول أن يبحث لها عن أفعال جسدية جديدة لكنه كان يقصر جهوده على العودة بها إلى الأفعال التي كانت هي نفسها قد استخدمتها بوحى من بليتها استخداماً رائعاً .

وقد أجادت داشا التمثيل هذه المرة، وكان أداؤها يتسم بالصدق والإيمان
جما . ومع ذلك فلم يكن ثمة مجال للمقارنة بين أدائها ذلك وأدائها الأول .

ولما فرغت من تمثيلها قال لها المدير :

لقد كان تمثيلك جميلا ، لكنك لم تمثلي نفس المشهد . لقد غيرت هدفك .
لقد طلبت منك أن تمثلي المشهد وبين ذراعيك طفل حي ، قدمت مشهداً به
قطعة من الخشب جامدة ولا حياة فيها ، ملفوفة في مفرش ، وكانت أفعالك
كلها تجري وفقاً لذلك . وكان تناولك للعصا يتسم بالهارة ؛ ولكن طفلا
تدب فيه الحياة كانت العناية به تستلزم عدداً كبيراً جداً من الحركات
التفصيلية التي أغفلتها تماماً في هذه المرة . إنك في المرة الأولى وقبل أن تلقى
الطفل المزعوم في ملابسه كنت قد أبرزت رجله الديقمتين وذراعيه
الصغيرتين ، كنت تتحسّنينها بالفعل ، ثم أخذت تقبلينها بفيض من الحنان
والحب ، وتهمسين له بكلمات كلها عطف ولطف وتبسمين له من خلال دموعك
وكان ذلك شيئاً مؤثراً حقاً . أما هذه المرة فقد أغفلت كل هذه التفاصيل
المهمة . وهذا أمر طيبي لأنها عصا من الخشب ليس لها ذراعان
أو رجلان .

وفي المرة السابقة ، عندما كنت تحيطين رأس الطفل بقطعة القماش
كنت تبدين عناية فائقة حتى لا يشنط القماش على خديه ، وبعد أن فرغت
من لفه وربطه جعلت تنظرين إليه مزهرة مسرورة .

لحاولي الآن أن تصحي خطأك ، وأعيدى تمثيل المشهد وفي أحضانك
طفل من لحم ودم لاعصا من الخشب .

وتمكنك داشا أخيراً وبعد جهد عظيم من أن تستعيد — بطريقة
شعورية — ما كانت قد أحست به بطريقة لاشعورية، وهي تمثل المشهد في
المرة الأولى . وما إن آمنت داشا بوجود طفل حقيقي بين ذراعيها حتى

أنهرت الدموع من عينيها . . . وعندما فرغت من تمثيل المشهد أثنى المدير على ما قامت به بوصفه مثالا ناجحا لايسأى في براعته لما كان يدعونا إليه ويعلمنا إياه .

ولكني كنت لا أزال غير راض بما فعلته داشا ، وأصررت على أنها لم تفلح في تحريك مشاعرنا كما أثارها في تلك المرة التي تفجرت فيها مشاعرها وهي تمثل الدور أول مامثلة .

وهنا يقول تورسوف : لا بأس ، فإني أتم التمهيد النفسي وتبدأ مشاعر الممثل تميل في صدره ، حتى يتمكن من التأثير على المتفرجين حالما يجد لها متنفسا ملائما في بعض الإيماءات الفكرية .

لأنني لا أريد أن أخرج أصاب داشا الفنية ، ولكن لنفرض أنها كانت لها طفل جميل من دمها ولحمها وأنها كانت تحبه جدا جدا ، ثم توفي ذلك الطفل فجأة ولما مضى على ميلاده أشهر قليلة . ولنفرض أن ما من شيء كان يمكن أن يعزينا عن فقدته إلى أن أشفقت عليها الأقدار فإذا هي تجد على عتبة دارها طفلا أجمل من طفلها نفسه . . .

وكانت هذه طلاقة أصابت داشا في الصميم ، فلم يكف تورسوف يتنهي من كلامه حتى أجمشت الفتاة بالبكاء وهي تعمل العوا الحشوية بين أحضانها في تأثر يفوق تأثرها في المرة الأولى ذاتها .

وأسرعت أنا إلى تورسوف لأقول له : إنه قد مس بمحض الصدقة الورث الحساس من قصة داشا المؤسسية ، فأتابعه الجزع وانفدع إلى المسرح ليوقف المشهد ، بيد أنه سمر في مكانه من فرط دهشته لإزاء روعة التمثيل ، ولم يجد في نفسه الشجاعة على إيقافه .

وذخبت بعد ذلك إلى تورسوف لأحدثه فقلت له : أليس صحيحا أن داشا كانت في هذه المرة تعيش مأساتها الشخصية الحقيقية ؟ إن كان ذلك

جميعها فأننت لا يستطيع أن ترجع نجاحها إلى أى ضرب من ضروب الصنعة أو الفن الإبداعى ، فلم يكن ذلك النجاح إلا من قبيل الصدفة .

وهنا يسألنى توريسوف بدوره هذا السؤال للمضاد : والآن قللى أنت : هل كان تمثيلها فى المرة الأولى من الفن فى شيء ؟

فقلت : « بالطبع » .

« لماذا » .

« لأنها تذكرت بداهة مأساتها الشخصية فارتأت أنجحها .

« إذن فالظاهر أن المشكلة قائمة فى أننى أوحيت إليها بـ « لوء » .
جديدة بدلا من أن تجدها هى بنفسها .

ثم أردف قائلا : لئنى لا أستطيع أن أرى أى فارق حقيقى بين قيام الممثل نفسه بإحياء ذكرياته وبين قيامه بذلك بمساعدة شخص آخر ، فالمهم هو أن تحتفظ الذاكرة بهذه المشاعر وأن تبعث فيها الحياة إذا وجدت الحافز . وعندئذ لا يسمع الممثل إلا أن يؤمن بتلك المشاعر بكل جسمه وروحه .

فقلت أجابده : لئنى أوافق على ذلك . إلا أننى لازلت أعتقد أن داشا لم تحرك مشاعرها بتأثير أية خلة من خطط الأفعال الجسدية ، وإنما حدث ذلك بتأثير الإيماء الذى قمته أنت إليها ..

فقاطعنى المدير قائلا : لئنى لا أنكر ذلك لحظة واحدة ، فكل شيء يتوقف على الإيماء التصويرى ، ولكن الذى يجب عليك معرفته هو متى وكيف تأتى به . ولنفرض أنك ذهبت إلى داشا وسألتها عما إذا كان يمكننا أن نتأثر ببعضنا لو أننى أوحيت إليها به بأسرع مما فعلت ، وذلك عندما كانت تمثل المشهد للمرة الثانية وهى تلف الحصى الخشبية دون أن يبدو عليها أى مظهر من مظاهر التأثر ، وقبل أن تلمس ذراعى اللقطة ورجليه وتقبلها ،

وقبل أن يحدث التبدل في ذهنها هي فيحل فيه طفل جميل يتدفق حياة محل العسا... إلى مقتنع بأن الإيحاء إليها في تلك اللحظة بأن تلك العسا الملوقة بالفرحة القذرة هي أبنا الصغير لا يمكن إلا أن يرحم مشاعرها . صحيح أنه كان من الممكن أن تبكي بتأثير المطابقة أو التشابه العرضي بين هذا الإيحاء وبين مأساة حياتها ، إلا أن البكاء على الطفل الراحل ليس هو نفس البكاء الذي يستدعيه هذا الموقف بالذات، حيث تحمل الفرحة بالطفل الجديد محل الحزن على الطفل الفقيد .

وبالإضافة إلى ذلك فانا أعتقد أن داشا كانت ستفر من العسا الخشبية وتحاول الابتعاد عنها . وكان يمكن أن تهتم دموعها مدراة ، ولكن ليس بسبب الطفل المسرحي الذي هو العسا . كما أن دموعها في هذه الحالة يكون مصدرها ذكرياتها عن طفلها المتوفى . وليس هذا هو المطلوب ، كما أنه ليس ما فعلته عندما مثلت المشهد لأول مرة . وهي لم تستطع البكاء على الطفل كما بكيت في المرة الأولى إلا بعد أن كوت صورته في ذهنها .. ولقد تمكنت من الحس باللمحة المناسبة ثم ألقيت إليها بإيماء الذي شادت الظروف أن يتفق وأشد ذكرياتها تأثيراً في نفسها . فكانت النتيجة ذات أثر عميق على مشاعرنا ...

وكانت هناك نقطة أخيرة بعد هذا كله أردت عنها ليضاحاً فسألت :

« ألم تكن داشا حقاً في حالة هذيان وهي تمثل ؟ »

فقال وهو يضبط على كلماته مؤكداً : « كلا إنها لم تكن البتة في شيء من ذلك . إن ما حدث لم يكن اقتناعها بأن عسا من الخشب قد انقلبت بالفعل إلى طفل حي ، بل هو اقتناعها باحتمال حدوث هذا في مجرى المسرحية ، الأمر الذي لو حدث لها في الحياة الواقعية لأمكن أن يكون فيه خلاصها . لقد كانت داشا تؤمن بما يصدر عنها من أفعال الأمومة ، وبما ينطوي عليه قلبها من حب ، كما كانت تؤمن بجميع الظروف المحيطة بها . »

ومن ثم فانت تدرك الآن أن هذه الطريقة من طرق إيقاظ المشاعر لها قيمتها الكبيرة، لا عند قيامك بتمثيل دورك للمرة الأولى بحسب؛ بل عندما ترغب في تمثيل ذلك الدور مرة أخرى كذلك، لأنها تمكك بالوسائل اللازمة لتنيه المشاعر التي سبق أن خبرتها. ولولا المقدرة على استعادة هذه المشاعر لما توجت أمامنا لحظات الإلهام في تمثيل الممثل إلا مرة واحدة فقط لتختفي بعد ذلك إلى الأبد..

خصص درس اليوم لاختبار ما لدى كل طالب من إحساس بالصدق. وكان «جرشا» أول من نودي على اسمه. وقد طلب منه أن يمثل أي مشهد يحلو له، فاختار شريكته المعتادة سونيا وقاما بتمثيل المشهد معا. فلما فرغا من ذلك قال له المدير: «إن ما قمت به الآن كان صحيحاً ويستحق الإعجاب من وجهة نظرك أنت، وهي وجهة نظر الصانع ذوى المهارة الفائقة الذين لا يعنون إلا بالكمال الخارجى للأداء»..

ولكنك لم تستطع أن تجعل مشاعري تسير تمثيلك لأن ما أبحث عنه في الفن هو شيء طبيعي، شيء له صفة الخلق العيوى، وبالأحرى الشيء الذى يستطيع أن يعث الحياة في دور لاروخ فيه.

لأنك تستخدم نوعاً من الصدق المصطنع الذى يعينك على رسم الشخصيات وتصوير الانفعالات والخواطف تصويراً آلياً. أما الصدق الذى أحنه فهو الصدق الذى يساعد على خلق الشخصيات نفسها وإثارة الانفعالات الحقيقية. إن الفارق بين فنك وفنى هو نفس الفارق بين كلمة يبدو وكلمة يكون. إننى لا أبتغي بفننى الصدق الحقيقى شيئاً. أما أنت فإنك تكتفى بمظهر ذلك الصدق. أنا أتمسك بتحقيق الإيمان الصادق، أما أنت فتريد الاكتفاء بالثقة التى يوليك لها جمهورك من المتفرجين. إنهم لا يفكرون وهم ينظرون إليك فى أنك

ستؤدى جميع القوالب والصور المقررة أداء كاملاً، وهم يهتمون فى إنجازك لهذا على مهارتك، اعتمادهم على مهارة البهلوان الخبير بصناعاته . والمتفرج لا يعدو أن يكون من وجهة نظرك شخصاً جالساً لمجرد النظر ، أما عندى أنا فهو سواء شئت أو لم أشأ ؛ شاهد على مجهودى الخلاق وشريك فيه . إنه يجذب إلى صميم الحياة التى يشاهدها على المسرح ثم يؤمن بها .

وبدلاً من أن يقرع جريشاً الحجة بالحجة فإنه يقول فى لهجة لا تخلو من حدة ومرارة : إن للشاعر بوشكين رأياً مغالفاً عن الصدق فى الفن . ثم استشهد لذلك بالبيتين الآتين : —

إن حدثاً من الحقائق المتواضعة هو أعظم قيمة
من الأوهام التى ترفنا فوق مستوى أنفسنا

وهنا يقول تورسوف : إنى أوافقك وأوافق بوشكين أيضاً لأنه يتحدث عن الأوهام التى نستطيع نحن أن تؤمن بها، وإن إيماننا بها هو الذى يرفضنا ، وهذا دليل قوى يؤيد رأى الذى يقول بوجوب أن يكون كل شيء حقيقياً فى حياة الممثل المتخيلة وهو واقف على خشبة المسرح . وهذا هو ما لم أشعر به فى تمثيلك .

ثم أخذ تورسوف يستعرض المشهد بالتفصيل ويصحح ما جاء به من أخطاء كما فعل مى من قبل فى مشهد النقود المحترقة ، وبعد ذلك حدث شيء ترتب عليه أن استمعنا إلى خطاب طويل لا يعد له شيء فى جزيل إرشاداته ، فقد حدث أن توقف جريشاً عن التمثيل فجأة وقد أربد وجهه من الغضب ، وأخذت شفتاه ترتجفان ويده ترتجفان ، ثم إذا هو ينفجر قائلاً — بعد أن ظل يصارع انفعالاً بعض الوقت : —

لقد مضت شهور ونحن نحرك كراسينا من مكان لآخر ، وننطق الأبواب ونشعل الحرائق . وليس هذا من الفن فى شيء — إن المسرح ليس سيركاً ؛ فى السيرك تكون الأفعال الجسدية مفهومة ومقبولة ، إذ

من المهم جداً أن يتمكن المرء من الإمساك بالأرجوحة أو القفز فوق ظهر الحصان لأن الحياة في السيرك تتوقف على المهارة البدنية . ولكنك لا تستطيع أن تزعم لي أن عطاء الكتاب قد أخرجوا للناس روائعهم لكي يشغل أبطالهم بتمارين الأفعال الجسدية. الفن حر طليق وهو لهذا يحتاج إلى الفراغ الذي لا حده ، لا إلى الحقائق الجسدية الصغيرة التي تحدث عنها - إنما يجب أن نكون أحراراً لامتصاص المعارك العظيمة ، بدلاً من الزحف على الأرض كالصراصير .

ولم يكذب جريشا يفرغ من هذا حتى قال المدير: إن احتجاجك يدهشني فقد كنت أصدك - حتى هذه اللحظة - بمثلاً يمتاز بمهارته في الأداء الخارجي ، وإذا بنا اليوم نحمد لجأه أن آمالك وأشواقك جميعاً تتجه نحو السحب - إن ما يشغل جناحك إنما هو تلك الأكاذيب المقررة والتقاليد السطحية التي درج عليها العرف ، أما ما يمكن أن يخلق بك فهو الخيال والشعور والفكر . ومع ذلك فإن خيالك ومشاعرك تبدو وكأنها مشدودة بسلاسل هنا في نطاق هذه القاعة .

إن لم تحملك سحابة من الإلهام ترتفع بك إلى أعلى ، فذلك ستشعر بحاجة - أنت بالذات أكثر من أى شخص آخر من الموجودين هنا - إلى تلك التمارين البسيطة المرتبطة بهذا العالم الأرضي والتي كنا نقوم بها ، ومع ذلك فالظاهر أنك تخشى تلك التمارين نفسها وتعدّها مما ينحط بقدر الفنان .

إن راقصة الباليه تلهث وتبذل جهداً عنيفاً ، ويتصبب جسدُها عرقاً في أثناء قيامها بتمريناتها اليومية الضرورية ، وذلك قبل أن تتمكن من أداء رقصاتها الرشيق المحلقة أمام الجمهور في المساء . ويتعين على المغنى أن يخضع صباحه وهو يرفع عقيرته بالفناء ، ويرسل الانغام من أفمه ، ثم يحاول أن يطيلها قدر طاقته مطوراً حجابيه الحاجز على الانفاس العميقة الباقية ،

باحثاً عن طنين جديد للنهات الصادرة من رأسه ، وذلك إذا أراد أن يتمكن في المساء من سكب روحه في أغانيه . وليس في الدنيا فنان يستعمل على موالاته جهازه العضوى بالقرينات التي لا بد له منها لكي يؤدي المطلوب منه أداء سليماً منتظماً .

فلماذا ترفع عن ذلك وتستعمل عليه كأنك بدع من سائر الفنانين ؟ ولماذا تحاول التخلص كلية من الجانب الجسماني ، بينما نحاول نحن أن نقيم أوثق الروابط بين طبيعتنا الروحية وطبيعتنا الجسمانية ؟ ومع كل فقد حرمتك الطبيعة الشيء الذي تنوق إليه بالذات ، أعني المشاعر والتجارب الفنية الرفيعة ، ووهبتك بدلاً منها المهارة الجسمانية التي تتيح لك إبراز مواهبك .

لأن أولئك الذين يفوقون غيرهم في التحدث عن الأشياء السامية ، هم أنفسهم - في الأغلب الأعم - أولئك المحرومون من السجاي التي ترفهم إلى المدرج العليا . لأن أولئك يتحدثون عن الفن والإبداع بعواطف راقية «صناعية» وبطريقة ملفوفة غير واضحة . أما الفنانون الحقيقيون فإنهم يتحدثون عن الفن بالفاظ بسيطة ومفهومة . . وما عليك إلا أن تفكر في هذا ، وتفكر أيضاً في أنك تستطيع أن تكون مثلاً مجيداً في أدوار معينة ومعرفاً للفن مسهما فيه بعمل نافع مفيد .

وانتهى بذلك اختبار جريشا ، وحل دور سونيا فأدهشني أن أراها تؤدي جميع القارين الهيسة أداء ممتازاً . وقد أثنى المدير عليها ، ثم أعطاها شيئاً لقطع الأوراق واقترح عليها أن تظعن نفسها بها . فما كادت سونيا تشم رائحة المساء حتى رأيناها تمن في المبالغة ، وعندما وصلت إلى ذروة المشهد إذا هي ترسل قدراً كبيراً من الصياح والصخب لم تملك حباله سوى الضحك .

وهنا يقول لها المدير :

لقد وقتت في الجزء المنطك ففسجت لنا صورة بهيجة ، وأقنعتني بما فلت. أما في الأجزاء المؤثرة القوية فقد تعثرت خطاك ، وهذا يدل على أن إحساسك بالصدق قاصر على ناحية واحدة ، إذ أنه يتجاوب مع الملهاة ولا يتلاءم مع الأدوار المؤثرة - ويجب عليك ، أنت وجريشا ، أن تعثرا على مكانكما الطبيعي في المسرح . ولأنه لأمر بالغ الأهمية في فن التمثيل أن يهتدى كل ممثل إلى اللون الذي يلائمه بصفة خاصة .

وكان اليوم هو دور دفانيا في الاختبار ، وقد قام بتمثيل مشهد النقود المحترقة بالاشتراك معنا ، أنا وماريا . وشعرت أن قائما لم يسبق له أن أجاد تمثيل الجزء الأول لإجاده له في تلك اللحظة ، فقد أدهشني بما أبداه من إحساس بالتناسب بين أجزاء الدور ، وأقنعتني مرة أخرى بما لديه من موهبة حقيقية .

وقد أثنى عليه المدير ، ولكنه أردف قائلا :

لماذا تبالغ في تصوير الحقيقة إلى هذا الحد غير المرغوب فيه في أثناء تمثيلك لمشهد الموت ؟ لقد كنت تتفنج ، ويتناك الثنيان وتناوهم وتتوجع وتختلج عضلات وجهك ثم يهيك الشلل تدريجيا . لقد كنت تبدو - في هذا الجزء من المشهد - كأنك تفرق في المذهب الطبيعي من أجل المذهب الطبيعي لحسب ؛ لقد كنت أكثر اهتماما بإظهار ما تمهيد ذاكرتك البصرية من صور لمظاهر تحلل الجسم البشري .

إن للمذهب الطبيعي مكانه في مسرحية هائل لها وبتان ، حيث يستخدم بقصد إبراز الموضوع الروحي الأساسي الذي تنطوى عليه المسرحية لإبرازها ملبوسا . ونحن نستطيع قبول ذلك باعتباره وسيلة إلى غاية لحسب ، وإلا

فلا حاجة بنا إلى نقل أحداث من الحياة الواقعية إلى خشبة المسرح حيث يكون من الخير الجزيل الاستغناء عن تلك الأحداث ..

ونستطيع أن نستنتج من ذلك أنه لا يمكن نقل كل صورة من صور الحياة الحقيقية إلى المسرح ، لأن ما نستخدمه في المسرح هو الصورة الحقيقية بعد تحويلها إلى ما يعادلها من صور شاعرية بواسطة الخيال المبدع الخلاق .

وهنا يسأله جريشا بلهجة لا تخلو من حدة : قل لنا بالضبط كيف تعرف هذا ؟ ويحييه المدير : لن أتولى أنا صياغة تعريف لذلك ، بل سأترك هذه المهمة للمعلم . وكل ما أستطيع عمله هو أن أساعدكم على الشعور بكونه هذه الحقيقة المسرحية . وهذه المهمة وحدها تحتاج إلى صبر عظيم ، ولذلك سوف أخصص لها هذا المنهج الدراسي كله ، أو بعبارة أدق لأنها سوف تتجلى من تلقاء نفسها ، بعد أن تفرغوا من دراسة طريقتنا في التمثيل بمخافتها ، وبعد أن تقوموا أتم أنفسكم بتجربة توليد الحقائق الإنسانية البسيطة المعتادة وإيضاحها ، تم تحويلها إلى بلورات من الحقائق الفنية . وهذا كله لا يحدث في دقيقة واحدة ، بل عليكم أن تتمثلوا ما هو جوهري وتمهلوا كل ما لا داعي إليه ، وأن تعثروا بعد ذلك على القلب والتعبير الجليين الملائمين للمسرح . فإذا فعلتم هذا مستعينين بما جتكم به الطبيعة من بديهة وموهبة وذوق ، كنتم قنينين بتحقيق نتيجة بسيطة لا تستصعب على الأذهان .

ثم حل الدور بعد ذلك على « ماريا » فقامت بتمثيل المشهد الذي سبق أن مثله داشا مع الطفل . وكان تمثيل ماريا جميلاً ومختلفاً في وقت معاً .

ولقد أظهرت في البداية قدراً عظيماً من الصدق في إعرابها عن بهجتها لعثورها بالطفل ، وكان عثورها به أشبه بشورها بسمية حقيقية حية صالحة للعب بها . وقد تناولته ، ثم أخذت تحيطه بملابسه مرة ثم ترد فتخلطها عنه

مرة أخرى ، ثم قبله وتهدهه وتحسس أجزاء جسمه الصغير في حنان ، وقد نسيت تماماً أن ماعمله ليس سوى عصا من الخشب . وبجأة توقف الطفل عن الاستجابة لمداعباتها ، وهنا راحت تحدجه بنظرة طويلة ثابتة أول الأمر ، محاولة أن تفهم السبب في سكونه المفاجيء . وعند ذلك أخذ تعبير وجهها يتغير ، وبينما كانت الدهشة تختفي ليحل الملح محلها بالتدريج ، كان اهتمامها يرداد تركراً في الطفل وهي تتدح عنه خطوة خطوة ، إلى أن أصبحت على مسافة معينة منه ، وحينئذ تحجرت في مكانها وقد تحولت إلى صورة من التشوف المنفجع . كان هذا هو كل ما فعلت ، ولكن كم كان مافلته غنيا بالإيمان والشباب والأنوثة والانفعال المؤثر الأصيل . ولم أبعد من رقة وإحساس مرهف عند مجابهتها الموت !

وقد هتف المدير بصوت يرم عن التأثير قائلاً : « كل ما فعلت كان صادقا من الناحية الفنية . وقد أمكنك الإيمان به لأنك أقته على عناصر اختيرت بعناية من واقع الحياة . » ثم التفت إلينا واستطرد يقول :
إن ماريا لم تأخذ من الواقع أى شيء دون تمييز ، وإنما كانت تختار منه ما هو ضرورى للحسب — لا تزيد عليه ولا تنقص . إنها تعرف كيف تختار ما هو جيد ، كما أنها تتمتع بحاسة إقامة التناسب بين أجزاء الدور ، وهاتان ميزتان هامتان .

وعندما سألتها كيف يتأتى لمثلة شابة تتبعها التجربة أن تودى هذا الأداء الكامل ، أجابنا بقوله :

ذلك يرجع في أغلب الأحيان إلى الموهبة الطبيعية ، لكنه يرجع بصفة خاصة إلى مالتها من جاسة صدق مرهفة .

وفي نهاية الدرس لحص تورسوف النتائج التى وصلنا إليها فقال :

لقد قلت لكم ما أستطيع قوله — فى الوقت الراهن — عما هى حاسة الصدق ، وعما هو التصنع الزائف ، وعما هو الشعور بالإيمان فوق

خشبة المسرح ، وتواجهنا الآن مسألة هامة ، هي كيف ننمي هذه المنحة الطبيعية الهامة وننظمها .

وستستحق لنا فرص عديدة لمعالجة هذا الأمر ، لأنه سوف يلازمنا في كل خطوة وكل مرحلة من مراحل عملنا ، سواء في بيوتنا أو على خشبة المسرح أو في أثناء التدريبات أو أمام الجمهور . إن هذا الإحساس يجب أن ينفذ إلى كل ما يفعله الممثل وما يراه المتفرج وسيطر عليه . ويجب أن يتم كل تمرين ، مهما صغر ، وسواء أكلن تمريننا نفسيا أو تمرينا حركيا بإشراف هذا الإحساس وموافقته .

إن شغلنا الفاضل هو أن نتأكد من أن كل ما نفعل إنما يتجه إلى تنمية هذا الإحساس وتقويته . وإن هذه مهمة شاقة ، لأنه من الأسهل عليكم أن تكذبوا وأنتم واقفون على خشبة المسرح ، بدلا من أن تقولوا الصدق وتسيروا بمقتضاه . وستحتاجون إلى قدر كبير من الانباه والتركيز لتتعاونوا على الإنماء الصحيح لإحساسكم بالصدق ولتحصنوه من كل ما يضر به .

لذلك أوصيكم بأن تتجنبوا التصنع وأن تتجنبوا محاولة القيام بما لم يصبح بعد في طائفتكم أن تقوموا به . وأن تتجنبوا بمخافة كل ما يجرى في طريق منافض لطريق الطبيعة والمنطق والدوق السليم . . فهذه أمور تؤدي إلى التلف والعنف والمبالغة والكذب .

وكما كثر نفاذ هذه الأمور إلى ما تقومون به ضعف إحساسكم بالصدق ومن ثمة فتجتنبوا عادة التزييف والتصنع ، ولا تدعوا الحشائش الطفيلية تنفق نبات الصدق الرقيق . يجب ألا تأخذكم رحمة في أن تقتلوا من نفوسكم كل ميل إلى التمثيل الآلى المبالغ فيه ودعواكم من التملصات والاختلاجات .

إن دأبكم على استبعاد هذه الزيادات التي لا طائل ورائها يرسى الأساس الراسخ لتلك العملية التي هي ما أعنيه وأقصده كلما سمعتموني أصبح بكم أن اتعلموا تسعين في المائة مما تفعلون !

الفصل التاسع

الذكرة الانفعالية

- ١ -

بدأنا عملنا اليوم بإعادة تمثيل المشهد الذى يظهر فيه الرجل المجنون ، وكان ذلك مدعاة لسرورنا ، لأننا كنا قد انقطعنا من مدة عن القيام بتأدية من هذا النوع .

ولقد مثلنا المشهد بحموية متزايدة ، ولم يكن فى ذلك ما يدعو إلى العجب . لأن كلامنا كان قد تعلم ماذا يفعل فى هذا المشهد وكيف يفعله . وقد بلغ بنا: اعتزازنا بأنفسنا أن داخطنا شيء من الزهو . وعندما أغافنا قانيا ألقينا: بأنفسنا إلى الجملة المقابلة كما فعلنا فى المرة الأولى ، على أن الفرق بين ما فعلناه اليوم وما فعلناه من قبل . هو أننا كنا هذه المرة متأهين للفجأة: بجاء اندفاعنا الشامل أكثر دقة ، وكان تأثيره أقوى بمراحل ...

وقد أعدت أنا ما كنت أفعله من قبل بالضبط ، فوجدت نفسى تحت: المتضدة ، وإن كنت أمسك فى هذه المرة كتابا بدلا من منفعة الحجار . وكان هذا هو ما فعله الآخرون قريبا ، فسونيا مثلا كانت قد اصطلمت: بدشا فى أول مرة ، مثلنا فيها هذا المشهد ، فسقطت من يدها زسادة بطريق الصدفة ، ولكنها اليوم لم تصطلم بدشا ، ومع ذلك فقد أسقطت الوسادة: صامدة حتى تصطر إلى التقاطها ..

وتصور أنت ما استولى علينا من دهشة عندما قال لنا كل من: تورتسوف وزحانوف: إن تمثيلنا للشهد هذه المرة كان مصطنعا ومتكلفا: وغاليا من الصدق ، فى حين أنه فيما سبق كان يتسم بالإخلاص والصدق.

والثاقية - وقد شعرنا باليأس إزاء هذا النقد الذى لم نكن نتوقه ،
بأن أخذنا تؤكد لها أننا كنا نשמع حقيقة بما كنا نفعل . وهنا قال المدير :

لقد كنتم بالطبع تشعرون بشئ ما ، وإلا كنتم أمواتا . ولكن ما هو
ذلك الذى كنتم تشعرون به ؟ هذا هو المهم . فلنحاول توضيح الأمور .
ولنتقارن بتمثيلكم لهذا القرن فى الماضى بتمثيلكم له اليوم .

لا يمكن أن يقول أحد إلا أنكم قد حافظتم على الخططة المرسومة للشهد
(الميزانين) ، كما حافظتم على جميع الحركات والأفعال الخارجية والرباط ،
وكل صغيرة من تفاصيل تكوين الجماعات فوق المنصة . وقد فعلتم ذلك
بدرجة من الدقة تدعو إلى الدهشة . بل إنه ليسهل على المرء أن يظن أنكم
صورتهم المشهد تصويراً فوتوغرافياً ، ومن ثم أقمت الدليل على أنكم تتمتعون
بمقدرة فائقة على تذكر الجانب الخارجى الحركى لأية مسرحية . .

ولكن هل كانت طريقة وقوفكم وتجمعكم هامة إلى هذا الحد ؟ إن
ما كان يجرى فى نفوسكم أهم بكثير فى نظرى بوصنى متفرجاً ، إذ أن
المشاعر التى نستمدحها من تجاربنا الواقعية ، والتى ننقلها إلى أدوارنا هى التى
تضفى الحياة على التمثيلية . يد أنكم لم تظهروا ما يدل على إحساسكم بتلك
المشاعر ؛ وكل تصوير للشاعر من الخارج هو تصوير شكلى لاهية فيه
ولا جدوى منه ، إن لم يكن منبعثاً من داخل النفس ، وهذا هو سر
الاختلاف بين أدائكم لهذا المشهد فى الماضى وأدائكم له اليوم ، فعندما
اقترحت عليكم فكرة المجنون لأول مرة ، انصرفت جميعاً وبلا استثناء كل
إلى مشكلة سلامته الشخصية ، وبعد ذلك فقط شرعتم تتلون . وكانت تلك
هى الطريقة المنطقية الصحيحة ، حيث جاءت التجربة الداخلية أولاً ثم
اتخذت بعد ذلك صورة خارجية . أما اليوم فقد حدث العكس - إذ بلغ
رضاكم عن أنفسكم حداً جعلكم لا تفكرون إلا فى إعادة الجواب
الخارجية للتمرين واستدساخها . لقد كان يحيم عليكم فى المرة الأولى صمت

مطبق كصمت الموت ، أما اليوم فقد كنتم مئتين بهجة وحماسة ، وكان كل منكم منهمكا يعد لكل شيء عدته : مرونيا تعد وسادتها ، وفانيا يعد مصباحه ، وكوسنيا يعد كتابا بدلا من منفعة السجائر .

وهنا قلت مبينا السبب : لقد نسي الرجل المسئول عن قطع الأثاث (الأكسوار) إحضار هذه المنفعة .

ويسألني المدير في شيء من السخرية : وهل كنت قد أعدتها ، مقدما ، في المرة الأولى ؟ وهل كنت تعلم أن فانيا سيصبح ويخيفكم ؟ عجيب جدا . كيف أمكنك اليوم أن تتنبأ بحاجتك إلى ذلك الكتاب ؟ كان الواجب أن تقع يدك عليه مصادفة . ولأنه لما يؤسف له أن حالة المصادفة هذه لم تتحقق في تمثيلكم اليوم . ثم هناك شيء آخر : إنكم في المرة الأولى لم تحولوا أنظاركم عن الباب الذي كنا نفترض أن المجنون يقف وراءه ، أما اليوم فقد أحسستم في الحال بوطأة وجودنا ، فكان الذي يشغلكم هو معرفة ما سيخلفه تمثيلكم من أمر في نفوسنا ، فبدلا من أن تحتثوا من المجنون كنتم تقومون باستعراض مهارتكم أمامنا . . . لقد اضطررتم في المرة الأولى إلى الحركة بدافع من مشاعركم الداخلية وبصيرتكم وتجهيزتكم الإنسانية ، أما الآن فكنتم تتحركون بطريقة تكاد تكون آلية . كنتم تعيدون القيام بتمرين ناجح ، بدلا من خلق مشهد جديد حي . وبدلا من أن تستمدوا طاقكم عما تبعه ذاكرتكم عن الحياة نفسها ، التجأتم إلى ما في أذهانكم من محفوظات مسرحية . إن الذي كان يحدث داخل نفوسكم في أول مرة كان ينتهي إلى فعل بطريقة طبيعية ، أما اليوم فقد كان هذا الفعل يتسم بالمبالغة والتحويل قصد لإظهار براعتكم . .

وما حدث لكم حدث للشباب الذي جاء ذات يوم يسأل د . ف . ف . ، صمويلوف ، عما إذا كان يمكنه أم لا يمكنه أن يصبح مثلا .

وكان جواب صمويلوف للشباب : اخرج من هنا ثم عد وقل ما قلته الآن مرة أخرى .

وخرج الشاب ثم عاد وكرر ما قاله في المرة الأولى ، لكنه لم يستطع أن يحس بنفس المشاعر التي كانت تعالجه من قبل .

ولكن لا ينبغي أن يزعجكم أنني قارنت بينكم وبين هذا الشاب ، ولا أن التوفيق لم يحالفكم اليوم ، فكل هذه أشياء تقابل الممثل عادة . وسأشرح لكم السبب : إن الشيء غير المنتظر هو في كثير من الأحيان عامل من أقوى العوامل أثرًا في العمل الإبداعي ، وقد كان هذا العامل متوفرًا في أثناء تمثيلكم للتمرين أول مرة ، إذ كنتم قد تأثرتم تأثرًا صادقًا بالفكرة التي غامرتكم وهي احتمال ظهور رجل مجنون ، أما في تمثيلكم المشهد اليوم فقد كان عامل المفاجأة قد بلى وجهه ، لأنكم كنتم تعلمون مقدما بالأمور كله ، كان كل شيء مألوفًا وواضحًا ، حتى الصورة الخارجية التي تصبون فيها أنفسكم ، فلم يبد لكم - والحالة هذه - أن الأمر يستحق منكم أن تنظروا إلى المشهد برمته كأنه مشهد جديد ، وأن تتركوا قيادكم لانفعالاتكم ؛ إن وجود صورة خارجية للدور سبق إعدادها شيء رهيب يخرب الممثل ، وليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يشعر مبتدئون مثلكم بوطأة هذا الإغراء ، ولا أن تحاولوا البرهنة في الوقت نفسه على تمتعكم بذاكرة قوية من حيث الحركة الخارجية . وأما الذاكرة الانفعالية فلم يظهر لها اليوم أي أثر فيكم .

وعندئذ طلبنا إليه أن يشرح لنا معنى هذا التعبير : الذاكرة الانفعالية قال :

إن أفضل وسيلة لشرح ما أقصده بالذاكرة الانفعالية هي أن أقص عليكم القصة التالية ، وذلك كما فعل «ريبو» الذي ن أول من عرف هذه النوع من أنواع الذاكرة :

عزل المدائنين من المسافرين بالبحر فوق مجموعة من الصخور . وبعد إنقاذهما قص كل منهما انطباعاته ؛ أما أحدهما فقد تذكر كل فعل صغير صدر عنه ؛ لقد تذكر كيف ذهب ، ولماذا وأين . وتذكر أين كان يصعد وأين كان يهبط . وأين كان يذهب إلى أعلى وأين كان يقفز إلى أسفل . أما

للرجل الآخر فلم تع ذاكرته شيئا عن المكان الذى كان فيه إطلاقا . لأنه لم يتذكر سوى الانفعالات التى خالجتة . وكانت هذه الانفعالات بالترتيب التالى : السرور ثم التوجس ثم الخوف ثم الأمل ثم الشك . وأخيرا الملح .

ولقد كان ما حدث للرجل الثانى هو نفس ما حدث لكم عند تمثيلكم المشهد لأول مرة . إذ أستطيع أن أذكر بوضوح كيف داخلكم الاضطراب واتباعكم الملح عندما اقترحت عليكم فكرة المجنون .

لأنى أستطيع أن أتذكركم وقد سمرتم فى أماكنكم وأنتم تحاولون التفكير فيما يمكن أن تفعلوا : بينما كان كل اتباعكم مركرا على الهدف الوهمى القابع خلف الباب . وما كنتم تكيّفون بين أنفسكم وبين الموقف حتى فاضت نفوسكم انفعالا حقيقيا وفلا حقيقيا .

فلو أنكم استطعتم - اليوم - أن تفعلوا ما فعله الرجل الثانى فى قصة ريبو . وبالأحرى أن تتشعروا كل المشاعر التى خاضتكم فى المرة الأولى . وأن تصبروا دون جهد ودون سيطرة من إرادتكم على أفعالكم ؛ لو أنكم استطعتم ذلك لامكننى أن أقول : إنكم تتمتعون بذاكرة انفعالية نادرة المثال .

ولكن ذلك لا يتحقق - لسوء الحظ - إلا فى القليل النادر . ولذا أجدنى مضطرا إلى التواضع فيما أطلب منكم تحقيقه . فانا - أعترف أنكم تستطيعون أن تبسوا تمثيل المشهد وأن تدعوا خطته الخارجية تتولى زمامكم ، ولكن يجب عليكم بعد ذلك أن تدعوا تلك الخطوة تذكركم بمشاعركم السابقة . وأن تستسلموا لتلك المشاعر بوصفها قوة هادية فى الأجزاء المتبقية من المشهد . فإذا استطعتم ذلك لم يسعنى أن أقول : إن ذاكرتكم الانفعالية ممتازة . بل أمكننى أن أقول : إنها جيدة .

أما إذا اضطبرت إلى المزيد من التواضع فى مطالبى فإنى أقول لكم : اكتفوا بتمثيل الإطار المادى للمشهد . حتى إن لم يسترجع لكم مشاعركم السابقة وحتى إن لم تصبروا بما يدفعكم إلى النظر نظرة جديدة فى الظروف

التي تحيط بهذا المشهد . ولكنى أود عندئذ أن أراكم تستخدمون الطريقة النفسية الفنية لإدخال عناصر جديدة من شأنها أن تبعث الحياة في مشاعركم الخاملة .

فإذا وقفتم إلى ذلك كنت على استعداد للاعتراف بوجود ما يدل على تمتعكم بذاكرة انفعالية . أما اليوم فأنتم لم تثبتوا - حتى الآن - قدرتكم على اتباع أى من هذه البدائل الممكنة .

وهنا سألت المدير : « هل يعنى ذلك أننا لا نتمتع بذاكرة انفعالية على الإطلاق ؟ » .

ويجيبني تورتسوف بهدوء ، وهو يقف استعدادا لمغادرة قاعة الدرس :
« كلا . . . ليس هذا هو ما يجب أن تستخلصه من كلامي . . . وإلى الدرس القادم الذى سوف تقوم فيه ببعض الاختبارات . . . »

كنت اليوم أول طالب يجتاز اختبار الذاكرة الانفعالية ، إذ سألني المدير : هل تذكر أنك أخبرتني ذات يوم بالامر العظيم الذى خلفه في نفسك « موسكفين » عندما مر بيلدتك في أثناء قيامه بجولة مسرحية ؟ فهل يمكنك أن تسترجع تمثيله بتلك الصورة الحية القوية بحيث تنبثق فيك الآن وبعد ست سنوات ، موجة الحماسة والنشوة التي شعرت بها عندئذ ؟

قلت أحميه : « قد لا تكون تلك المشاعر الآن في تلك القوة التي كانت لها في الماضي ، ولكنها لا زالت تهزنى الآن بكل تأكيد . »

فسألني : « وهل هيمن القوة بحيث تجعل الدم يندفع إلى وجنتيك وتجعل قلبك يخفق بشدة ؟ »

« ربما حدث ذلك إذا استسلمت لها استسلاما كاملا . »

وما الذى شعرت به - من الناحية النفسية أو الناحية الجسدية -
عندما تذكرت تلك الطريقة المؤلمة التى مات بها صديقك الحميم الذى
حدثنى عنه ؟

فأجبت :

لأنى أحاول أن أجنب هذه الذكرى لأنها تجعلنى أشعر باكساب عظيم .
ويقول المدير :

لن هذا النوع من الذاكرة الذى يجعلك تعيش من جديد تلك المشاعر
التي انتابتك عن مشاهدتك لموسكفين وهو يمثل ، أو عند وفاة صديقك ،
هو الذى نسميه «الذاكرة الانفعالية» . وكما أن ذاكرتك البصرية تستطيع
استحضار صور باطنية لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفى عليها النسيان ،
فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث فى نفسك المشاعر التي عالجتها .
من قبل . وقد يبدو أن استذكار المشاعر هو فوق ما يستطيع ، وإذا
بالفزع أو فكرة أو شيء مألوف يعيشها فجأة من مكنها بكامل قوتها ؛ وقد
تعود تلك المشاعر أحيانا قوية كما كانت فى الماضى ، وقد تعود أضعف عما كانت .
أحيانا أخرى ، كما قد تبعث نفس المشاعر القوية ولكن بشكل مختلف .
نوعا ما .

وما دام لا يزال من الممكن أن تتخرج وجنائك أو أن يشحب وجهك
حينما تستذكر تجربة مرت بك ، وما دمت لا تزال تخشى أن تستذكر حادثة
مؤلما معيناً ، فإننا نستطيع أن نستنتج أنك تتمتع بذاكرة انفعالية ، ولكنها
ليست ذاكرة مدربة بالقدر الذى يجعلها تستطيع أن تخرج وحدها مظفرة من
معركة مع الحالة المفتحة التي تسمح لها بالاستيلاء عليك عند ظهورك على
خشبة المسرح .

وبعد ذلك أخذ تورسوف يميز بين الذاكرة الحسية ، التي تقوم على
تجارب حواسنا الخمس وبين الذاكرة الانفعالية ، وقال : إنه قد يتحدث من
حين إلى آخر عن الذاكرة الحسية والذاكرة الانفعالية باعتبار أنهما ذاكرتان

تفسيران في خطين متوازيين ولا علاقة لإحداهما بالآخرى ، وأن هذا الوصف للعلاقة بينهما وصف مرجح وإن لم يكن وصفاً علياً .

ولذا سئل تورسوف عن مدى استخدام الممثل لذاكرته الحسية وعن مدى الاختلاف في قيمة كل حاسة من الحواس الخمس قال :

لكي أجيب على هذا السؤال أرى أن نتناول كل حاسة على حدة .

إن حاسة الإبصار هي أكثر الحواس الخمس قابلية للانطباعات . كما أن حاسة السمع أيضاً حاسة مرهفة إلى الدرجة القصوى . وهذا هو السبب في أن الانطباعات تم بسرعة عن طريق عيوننا وآذاننا .

ومن الحقائق المعروفة جيداً أن بعض الرسامين ليسهم المقدرة على الرؤية البصرية الداخلية بقدر يتيح لهم تصوير وجوه أشخاص سبق لهم رؤيتهم وإن كان هؤلاء الأشخاص قد توفروا .

ويستمتع بعض الموسيقيين بمقدرة مشابهة على استعادة الأصوات التي سمعوها إذ يستطيعون أن يعيدوا في أذهانهم عزف سيمفونية بأكملها بعد استماعهم إليها بقليل . والممثلين مثل هذه المقدرة على تذكر المربيات والسموعات ، وهم يستخدمون تلك المقدرة ليخترعوا في أنفسهم شتى الصور البصرية والسمعية لكي يستذكروها فيما بعد : مثال ذلك وجه شخص أو طريقة قصيره أو تكرين جسمه أو مشيته ، أو عاداته الملازمة أو حركاته وصوته أو أسلوبه في التعلق ، أو ملبسه أو خصائص الجنس : البشري الذي ينتمي إليه .

وبالإضافة إلى ذلك فإن بعض الأشخاص ، ولا سيما الفنانين لا يستطيعون تذكر واستعادة الأشياء التي سمعوها أو رأوها لحسب ، بل لأنهم يستطيعون أيضاً استعادة أشياء من صنع خيالهم لم يروها ولم يسمعوها من قبل . ويجب المثلثون ذوو الذاكرة البصرية أن يروا ماذا يريد منهم فعله ، ومن ثم تستجيب مفاهيمهم إلى ما يراودهم بسهولة . هذا ، بينما يفضل آخرون كثيراً أن يسمعوها نبرات صوت الشخص الذي يراودهم من قبله . وأمثال هؤلاء

يكون الدافع الأول لمشاعرهم نابعا من ذاكرتهم السمعية .
ثم يسأل أحدهم : « وماذا عن الحواس الأخرى ؟ هل نحتاج إليها
كذلك ؟ » .

ويجيبه تورسوف : « إننا نحتاج إليها بالتأكيد ؛ وما عليك إلا أن تذكر
المشهد الأول من الفصل الثالث في مسرحية « إيفانوف » للكاتب تشيكوف ،
مشهد الشرحين الثلاثة ، أو ذلك المشهد في مسرحية « سيدة الفندق » لجولدوني
الذى يتعين عليك فيه أن تصل إلى درجة الانتشاء أمام طبق من اللحم
المصنوع من الورق المتقوى يفترض أن سيدة الفندق هى التى أعدته بنفسها
يما هو معروف عنها من مهارة فى الطهى : إنك مطالب أن تمثل ذلك المشهد
بحيث يسيل لعابك ولعابنا . ولكى يتم ذلك لا بد أن تتطوى نفسك على
ذكرى قوية للغاية لطعام شهى ، وإلا بالف فى تمثيل المشهد ، ولم تتمكن
من إظهار الإحساس بأن الطعام الموضوع أمامك هو طعام مسيل
للعاب فعلا .

وهنا وجهت سؤالاً للبدير فقلت : « متى نستخدم حاسة اللمس ؟ »
فأجابنى قائلا : « نستخدمها فى مشهد كالمشهد الذى نجاهد فى مسرحية
« أوديب » حيث يفقد الملك بصره ويستخدم حاسة اللمس للتعرف على
أبنائه . . . » .

إلا أن أكمل المهارات الفنية تطوراً ونماء ، لا يمكن مقارنتها بفض الطبيعة
فلقد رأيت - فى زهرة شبابى - الكثير من مشاهير الممثلين البارعين
فى صنفهم ، والتابعين لمدارس وبلاد مختلفة ، فلم يكن بينهم من يستطيع أن
يبلغ الدرى التى تستطيع الفطرة أو البنية الفنية الوصول إليها - البنية
المهتدية يهذى الطبيعة . ولا ينبغي أن ننسى أن الكثير من الجوانب
الهامة فى طبيعتنا المعقدة غير معروفة لنا ، وأنها لا تخضع لقياد شعورنا
ووعينا ، وإنما الطبيعة وحدها هى التى تستطيع الوصول إلى تلك الجوانب .

فإن لم نستطع الفوز بمعونة الطبيعة وجب علينا أن نقنع بسيطرة جزئية على جهازنا الإبداعي المعقد .

وبالرغم من أن حواس الشم والذوق واللمس حواس مفيدة ، بل مهمة أحيانا فيما يتصل بفننا ، فإن دور تلك الحواس لا يعدو أن يكون دوراً مساعداً قاصراً على تنبيه ذاكرتنا الانفعالية .

- ٣ -

توفقت دروس المدير مؤثراً لسفره في جولة مسرحية . وقد انصرف اهتمامنا في الوقت الحاضر إلى الرقص والألعاب الرياضية والسلاح وطريقة النطق والإلقاء . ولكن حدث لي في هذه الأثناء شيء هام يلقي ضوءاً عظيماً على الموضوع الذي ندرسه ، وبالأحرى الذاكرة الانفعالية .

منذ أيام قلائل كنت متوجهاً إلى منزلي بصحبة بول ، فإذا بنا نرى جمماً غفيراً من الناس في أحد الشوارع الكبيرة ، ولما كنت أحب مشاهدة الحوادث التي تقع في الشارع ، فقد شققت لنفسي طريقاً بين الصفوف المتراسة حتى وصلت إلى مركز الجمع المحتشد ، فإذا أنا أمام منظر رهيب : رأيت شيخاً رث الثياب ملقياً على الأرض وقد تحطم فكاه وبترت كتفيه ذراعيه . كان وجهه بشماً ، وكانت أسنانه الصفراء بارزة من خلال شاربته الماطنخ بالدماء . وكانت إحدى المركبات تجثم على الضحية المسكينة ، في حين أخذ سائق المركبة يعيث بمفاتيح المحرك ليبين للناس ما بالمحرك من خلل وليبرهن على براهته . بينما جاء من صيدلية قريبة من مكان الحادث رجل يرتدي ملابس بيضاء ويضع على كتفيه معطفاً ، وأنحى لمسح - في غير أكثرات - أنف الميت بقطعة من القطن كان يصب عليها بين الفينة والفينة سائلاً من زجاجة في يده . وعلى مسافة غير بعيدة منا كان بعض الصبية يلعبون فإذا بواحد منهم يثر على قطعة من العظم كانت قد انفصلت من يد

الشيخ المسكين ، ولما كان الصبي لا يدري ماذا يفعل بها فقد رماها في برميل
التأذورات . وأجششت إحدى النساء بالبكاء ، أما باقي أفراد الجمهور
فكأبوا يتعلمون في فضول وقلة اكتراث .

وقد خلقت هذه الصورة أثراً عميقاً في نفسي ، وراعى ذلك التناقض
المائل بين هذه المأساة الجاثمة فوق الأرض ، وبين تلك السلاء ذات الزرقة
الشفافة التي لم يكن يمكن صفاءها سحابة واحدة . وانصرفت مكتئباً . ولم
أستطع التخلص من ذلك المراج المكثب الذي أورثني إياه هذا الحادث
إلا بعد مرور وقت طويل . وفي الليل استيقظت من نوب ، فإذا بالصورة
الهمرية للحادث في ذاكرتي أكثر هولاً من رؤية الحادث نفسه . ولعل
السبب في هذا أن كل شيء يبدو أشد رهبة في الليل . . ولكنني أرجعت
الأمر إلى ذاكرتي الانفعالية ومالها من مقدرة على تعميق الآثار التي
تنطبع في نفوسنا . .

وبعد أيام قلائل مررت بمكان الحادث فإذا بي أتوقف - رغم
إرادتي - لاستعيد في ذاكرتي ما حدث هناك من زمن قريب . لقد كانت
آثار الحادث كما قد اعحت ، وكأن لم يقع في هذا العالم شيء اللهم إلا أن
نفساً إنسانية واحدة قد فارقت ، وعلى أي حال فسوف تدفع نفقة صغيرة
لعائلة الفقيد ، فتطمئن نفوس الجميع إلى أن العدالة قد تمهقت ، وكان هذا
يكفي ليعتبر الناس أن كل شيء على مايرام ! في حين أن زوجة الرجل
وأطفاله ربما كانوا يتضورون جوعاً .

وبينا أنا أفكر على هذا النحو بدا لي أن ذكرى الحادث أخذت تتبدل
في نفسي وتتحول وتتخذ صورة جديدة ، لقد كانت تلك الذكرى أول الأمر
شيتاً لاجاً وطبيعياً ، بكل ما يحيط بها من تفاصيل مادية بشعة ، كالفلج
المطمح والنراخين المبتورين ، والأطفال الذين يلعبون في سيال من الدماء .
أما الآن فقد كنت متأثراً بذكرى ذلك الحادث كواقع بخلافه ، ولكن

بطريقة مختلفة ، فلقد شعرت بما يفعم نفسى فجأة سخطا على قسوة الإنسان وعدم اكترائه واقتضاره إلى الإنصاف .

لأنه لم يمحض على وقوع الحادث إلا أسبوع واحد فقط . وقدمرت بمكانه اليوم وأنا فى طريقى إلى المدرسة ، فتوقفت بضع لحظات لأفكر فيما حدث : لقد كان الثلج فى ذلك اليوم فى مثل بياضه الآن . . . وتلك هى الحياة ثم تذكرت الجسد الملقى على الأرض . . . وذلك هو الموت . وتذكرت سيل السماء . . . وذلك هو صيب خطايا الإنسان . وأينما كنت أتجه بنظرى من حولى كنت أرى السماء والشمس والطبيعة كلها فى ثيابن باسم مشرق وتلك هى الأبدية وهامى ذى سيارات الآتويس تسير فى طريقها ، ممتلئة بالركاب ، تمثل الأجيال المتعاقبة فى طريقها إلى المصير المجهول . . . وهكذا أصبحت الصورة كلها — تلك الصورة التى كانت رهيبية ومفرعة ، أصبحت الآن صورة جلية مهيبة . .

- ٤ -

لقد تهببت اليوم بمحض الصدفة إلى ظاهرة غريبة ، وذلك أننى عندما أعود بذكرتى إلى الحادث السابق أجد أن المركبة هى التى من شأنها الآن السيطرة على الصورة كلها ، بيد أن تلك المركبة ليست هى مركبة الحادث الأخير ، وإنما هى مركبة ترتبط فى ذاكرتى بتجربة شخصية وقعت لى قبل ذلك . فى الخريف الماضى حدث أن كنت عائداً من إحدى الضواحي إلى المدينة فى ساعة متأخرة من المساء بآخر مركبة ترولى عامة . وبينما المركبة تمر بمحفل مهجور إذا هى تخرج عن القضيب ، مما دعا الركاب جميعا إلى بذل جهودهم لإعادتها إلى مكانها . وكما كانت المركبة تبدو ضخمة وثقيلة فى ذلك الوقت ، وكما كنا نحن ضمافا ولا أهمية لنا بالقياس إليها .

ترى لماذا كانت هذه الذكرى الانفعالية القديمة أقوى وأعق من الفكرة

القرية ؟ ثم ها كم ظاهرة أخرى : عندما أبدأ في التفكير في الشحاذ العجوز الملقى على الأرض ، وقد انحنى فوقه الصيلى ، أجد ذاكرتى تتحول إلى حادث آخر مختلف وقع منذ زمن بعيد . وذلك أننى صادفت يوماً رجلاً إيطالياً وقد انحنى على حمار ميت في جانب من الطريق ، وهو يبكي ويحاول أن يدفع بقشرة جرقالة في فم الحمار . ويبدو لى أن هذا المشهد قد أثر في مشاعرى أكثر مما أثر موت الشحاذ ، فقد ظل دفيناً في أغوار بعينة من ذاكرتى ، وأعتقد أننى لو مثلت يوماً حادث موت الشحاذ على المسرح ، فسوف أستمد مادى الانفعالية من مشهد الرجل الإيطالى الذى كان يبكى على حمارة ، وليس من ذكرياتى عن مأساة الشحاذ العجوز .

ترى ما السبب في ذلك ؟

- ٥ -

استأنف المدير دروسه اليوم ، فأخبرته بالأطوار التى مرت بها المشاعر التى أثارتها في نفسى حادثة الشحاذ ، وقد أثنى على لما أتمتع به من قوة الملاحظة ، ثم قال :

إن هذا مثل رائع لما يجرى بالفعل في نفوسنا ، فقد رأى كل منا كثيراً من الحوادث ، ولكن ذاكرتنا تبنى منها مميزات البارزة دون تفصيلاتها . ومن هذه الانطباعات تتكون ذكرى حسية واحدة مركزة ، أكثر عمقاً وأوسع مدى من الانطباعات الأصلية نفسها ، إنها نوع من مركب الذكري على نطاق كبير ، وهى لهذا السبب أصنى وأكثر تركيزاً وأشد قوة وصلابة من الأحداث الحقيقية ذاتها .

إن الزمن مصفاه رائعة لماتيه ذاكرتنا من مشاعر — وهذا فضلاً عن

كونه فناً عظيماً ، وهو لا ينفق ذكرياتنا لحسب ، بل إنه يحول الذكريات ذات الطابع الواقعي المؤلم نفسها فيجعلها شعراً .

وهنا يعترض أحد الطالبات قائلاً : ومع ذلك فإن عظماء الشعراء والفنانين يستمدون وحيم من الطبيعة .

ويقول له المدير : هذا صحيح . بيد أنهم لا يصورون الطبيعة تصويراً فتوغرافياً ، بل يمر لتأجهم الفن خلال شخصياتهم ، فتضاف إلى ماتقدمه الطبيعة لهم مواد حية مستمدة مما تخزنه نفوسهم من ذكريات انفعالية .

ولقد كان شكسبير يستعير في الكثير من الأحيان أبطاله وشخصياته الشريرة كشخصية « ياجو » مثلاً من قصص المؤلفين الآخرين ، ثم يضوئ منها شخصيات حية بأن يضيف إلى صورها مادة من ذكرياته الانفعالية المتبلورة لأن الزمن كان قد زاد انطباعاته لإضحاها ، وأضفى عليها من الشاعرية ما حولها إلى مادة رائعة للشخصيات التي يخلقها .

وعندما أخبرت تورسوف بما يحدث من حلول شخصيات وأشياء محل غيرها في ذكرياتي ، قال لي :

ليس في ذلك ما يدعو إلى الدهشة ، إذ ليس في وسعك أن تتوقع إمكان استخدام ذكرياتك الحسية بالطريقة التي تستخدم بها الكتب في مكتبتك .

هل يمكنك أن تصور لنفسك حقيقة ذاكرتنا الانفعالية وماذا تشبه ؟ تخيل عدداً من المنازل ، بكل منها عدد كبير من الغرف ، وفي كل غرفة عدد لا يحصى من الدواليب والأرفف والصدائق ، وفي واحد من تلك الصناديق خزانة صغيرة . فحين كان من السهل العثور على منزل معين ثم على حجرة معينة ودولاب معين بذلك المنزل ، كان العثور على الصندوق المحتوي للخزانة أمراً أشد صعوبة . إذ أين هي العين الثاقبة ، التي يمكنها العثور على الخزانة

الصغيرة التي تدرجت يوماً ما على الأرض . وانتمعت لحظة ثم اختفت عن
الإنظار ؟ إن الحظ وحده هو الذى يستطيع الثور عليها ثانية .

وتستطيع أن تقول ، نفس الشيء عن مكروبات ذا كرتك التي تحتوى
على جميع هذه الأقسام الرئيسية والفرعية ، تلك الأقسام التي يكون بعضها
أقرب إلى متناول اليد من البعض الآخر . والمشكلة هي في استعادة الانفعال
الذى يكون قد مرق كالشهاب ذات مرة ، فإذا هو بقي بالقرب من سطح
الذاكرة وعاد إليك أدراجك ، فلك أن نحمد حظك ، ولكن لا تترك دائماً
إلى استعادة الانفعال نفسه ؛ إذ قد يحل محله غداً شيء مختلف عنه تمام
الاختلاف ، فاحذر أنه على ذلك ولا تتوقع عودة الانفعال الآخر . وإذا
تعلت كيف تفتح آفاق نفسك لهذه الذكريات العائدة فسوف تكون تلك
الذكريات أقدر على تمزيك مشاعرك المرة بعد المرة ، وسوف تغدو نفسك
بالتالى أكثر استجابة ، وسوف تتفعل بمرارة متجددة لأجزاء من دورك
كانت قد فقدت ما لها من تأثير بسبب تكرار تمثيلها .

وعندما تكون ردود فعل الممثل أكثر قوة أمكن ظهور الإلهام .
ولكن لاتقنوا وقتكم في البحث عن الإلهام الذى يكون قد صادفكم ذات
مرة ، إذ لا يمكن استعادة الإلهام كما لا يمكن استعادة الأمس الدابر أو
استعادة الطفولة أو استعادة الحب الأول . فركزوا جهودكم في خلق إلهام
جديد لكل يوم جديد ، وليس ثمة ما يدعوكم إلى الظن بأنفسكم بأن جودة
من إلهام الأمس . صحيح أنه قد لا يساوى إلهام الأمس تالفاً ، ولكن تكون
لكم ميزة امتلاكه اليوم ، وقد انبعث بطريقة طيبة من أعماق نفوسكم
ليشعل فيكم جنوة الخلق . ثم من ذا الذى يستطيع أن يقرر أى لحظة من
لحظات الإلهام الحقيقي أفضل من غيرها ؟ إنها جميعاً لحظات رائعة ،
وكل منها يكون رائعاً بطريقته الخاصة ، إذا لم يكن ذلك إلا بسبب أنها
لحظات « ملهمة » .

وقد أبى تورسوف ، عندما حاولت أن أستدرجه إلى القول بأنه منذ كانت جرائم الإلهام هذه كاملة فينا ولا تفقد إلينا من الخارج ، فيجب علينا أن نستنتج أن الإلهام أولى أن يكون أمراً ثانوياً من أن يكون شيئاً أصيلاً أساسياً أبى أن يوافقنى على ذلك ، وقال :

لست أدرى . إن مسائل العقل الباطن ليست من اختصاصى ، وفنلاً عن ذلك فإنى أعتقد أنه لا ينبغي أن نحاول القضاء على ذلك الإلهام الذى اعتدنا أن نغلف به لحظتنا الملهمة ؛ إن الإلهام جميل فى ذاته ، وهو محرك عظيم لقوانا الإبداعية الخلاقة .

ولكنى لم أشأ أن أترك الأمر يقضى عند هذا الحد ، فسألته عما إذا لم يكن كل ما نشعر به ونحن على خشبة المسرح « ذا أصل ثانوى » ، وكان هذا هو نص سؤالى :

« هل من المسلم به أننا تتناوبنا مشاعر لم نعتدنا من قبل أبداً ، ونحن وقوف على خشبة المسرح ؟ وأود أن أعرف أيضاً إن كان يحسن أولاً لا يحسن أن نتأجلنا ونحن على المنصة مشاعر جديدة لم يسبق لنا الإحساس بها فى واقع الحياة ؟ »

فقال يمينى : « ذلك يتوقف على نوع المشاعر . ولنفرض أنك تمثّل المشهد الأخير من مسرحية « هاملت » ، وهو المشهد الذى تهجم فيه والسيوف فى يديك على زميلك بول الذى يقوم بدور الملك ، فإذا بك لجأة ، ولأول مرة فى حياتك ، تحتاجك شهوة عارمة لإراقة الدماء ، أفلا ترى معى أنه بالرغم من أن سيفك سلاح ناب من ذلك النوع المستعمل فى المسارح ، ولا يمكن أن يسيل دم أحد ، فإن ذلك قد يؤدى إلى نشوب معركة رهينة يتعين إزاءها لإزالة الستار ؟ فهل تظن أنه يحسن بالممثل أن يستسلم للمثل هذه الانفعالات التلقائية ؟ »

فأسأله : وهل يعنى ذلك أنه يجب تجنب هذه الانفعالات دائماً ؟

فقال تورسوف : بالعكس ، إنها انفعالات مستحبة للغاية ، إلا أن هذه الانفعالات المباشرة التى تفيض حياة ونشاطاً لا تظهر على خشبة المسرح بالطريقة التى تظن ، فهى لا تبقى لفترات طويلة ، بل إنها لا تبقى حتى خلال فصل واحد ، إذ أنها تمر كالبرق الخاطف فى فترات قصيرة ولحظات متفرقة ، ونحن نرحب بها أيما ترحيب فى صورتها هذه ، ولا يسعنا إلا أن نأمل فى ظهورها كثيراً لتزيد فى صدق مشاعرنا — ذلك الصدق الذى هو عنصر من أكثر عناصر العمل الإبداعى قيمة ؛ لأن سمة المفاجأة التى تنسم بها هذه الانفجارات التلقائية من انفجارات الشعور قوة محركة لا تقاوم .

ثم زاد على قوله التحذير التالى :

« إن الشيء المؤسف فى هذه الانفعالات هو أننا لا نستطيع أن نسيطر عليها ، بل هى التى تسيطر علينا . ولذا فنحن لانملك حيالها سوى أن نترك أمرها للطبيعة ونقول :

إذا بدا لها أن تظهر فلنضعها تظهر . وليس لنا إلا أن نأمل أن تمرز الدور الذى نقوم به بدلاً من أن تتعارض معه ؛ وليس من شك فى أن تدفق سيل من المشاعر المفاجئة المنبثقة من العقل الباطن شئ شديد الإغراء ، لأنه الشئ الذى نتوق إليه ، كما أنه مظهر طيب من مظاهر الإبداع والخلق فى فننا . ولكن ليس معنى ذلك أنه يحق لكم بأى وجه من الوجوه أن تغضوا عن قيمة المشاعر الممادة ، المستمدة من الذاكرة الانفعالية ، بل ينبغى — على العكس — أن تغضوا بها كل العناية لأنها الوسيلة الوحيدة التى تيسر لكم استهواء الإلهام بالدرجة التى تريدونها .

واسمحوا لى أن أذكركم بمبدأنا الأساسى ؛ وهو أننا نصل إلى العقل الباطن عن طريق العقل الواعى ..

وثمة سبب آخر. ينبغي لكم بموجبه أن تعزوا تلك المشاعر المعادة ، ذلك أن الفنان لا يخلق دوره من أول شيء يخطر على باله ، بل هو يتنقل من بين ذكرياته ، ويتقى من بين تجاربه الحية تلك الذكريات وهذه التجارب التي تسهوية أعظم الاستواء ، وهو ينشئ روح الشخصية التي يصورها من المشاعر التي تكون أعز لديه من مشاعر حياته اليومية العادية . فهل يمكنكم أن تصوروا حقلا للإلهام أغنى من هذا الحقل ؟ إن الفنان يأخذ أفضل ما في نفسه ويحمله معه إلى خشبة المسرح . وقد تختلف الصور والأشكال باختلاف المسرحية ومقتضياتها إلا أن مشاعر الفنان الإنسانية تبقى حية ولا يمكن إبدال أى شيء آخر بها . . .

وعندئذ قاطعه جريشا قائلا : هل تغى أننا يجب أن نستخدم مشاعرنا القديمة نفسها في كل دور أيا كان نوعه ، ابتداء من دور « هاملت » إلى دور « سكر » في مسرحية « الصفور الأزرق » .

ويجيبه تورسوف : وهل باستطاعتنا أن نفعل شيئا آخر ؟ هل نتوقع أن يخترع الممثل شتى ألوان المشاعر الجديدة ، أو أن يخترع روحا جديدة لكل دور يقوم بمثله ؟ وكل روحا يضطر حينئذ إلى اختزانها ؟ هل يمكن للممثل أن ينتزع روحه ذاتها . ويحل محلها روحا يستأجرها بوصفها أكلة . ملاءمة لدور معين ؟ وأتى له أن يحصل على روح أخرى ؟ يمكنك أن تقترض الملابس ، كما يمكنك أن تقترض ساعة أو أشياء من كل صنف ، ولكنك لا تستطيع أن تقترض المشاعر من شخص آخر ، إذ أن مشاعري هي مشاعري أنا وحدي ولا يشاركني فيها أحد ، كما أن مشاعرك هي مشاعرك أنت . ويستطيع الممثل أن يفهم دورا ما ، وأن يلائم بين عواطفه وعواطف الشخصية التي يصورها ، وأن يضع نفسه في مكانها حتى يتمكن من التصرف بالطريقة التي تتصرف بها هذه الشخصية ، وهذا من شأنه أن يخلق في نفس الممثل مشاعر مشابهة لمشاعر الشخصية . بيد أن هذه المشاعر

ستظل ملكا المثل نفسه وليست ملكا للشخصية التي خلقها المؤلف .

لا تنس نفسك أبدا وأنت على منصة المسرح . ولكن أفعالك منصفة دائما من شخصيتك أنت بوصفك فنانا ، إذ أنك لا تستطيع أن تهرب من نفسك أبدا . واللحظة التي تفقد فيها نفسك وأنت على المنصة هي اللحظة التي تحيد فيها عن الحياة في دورك حياة حقة ، ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه . ولذلك فهما مثلت ومهما أسند إليك من أدوار ، فلا ينبغي أبدا أن تسمح لنفسك بأى استثناء للقاعدة التي تقضى باستخدامك لمشاعرك أنت ، إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يادل قتل الشخصية التي تقوم بتصويرها . لأنك تحررها روحا إنسانية نابضة هي المنبع الحقيقي لحياة الدور .

ولكن جريشا لم يستطع الاقتناع بأننا يجب أن « نمثل أنفسنا » دائما . فقال المدير مؤكدا وجهة نظره : « ذلك هو الشيء نفسه الذى يجب أن نفعله . يجب أن تمثل نفسك دائما أبدا وأنت على المنصة ، بيد أنك تمثل نفسك ، بعد أن تعد لدورك عددا كبيرا من مختلف الأهداف المرتبطة ارتباطا وثيقا ، في الظروف المعينة التي تفرض المسرحية قيامها ، والتي تكون قد انصهرت في بوتقة ذاكرتك الانفعالية ، وهذه هي أفضل مادة للخلق والإبداع الداخلى ، بل هي المادة الوحيدة لعملية هذا الخلق ، فاستخدمها ولا تلجأ في هذا الشأن إلى أى مصدر آخر . »

ولما فرغ المدير من كلامه لم يكن جريشا قد اقتنع بعد ، فقال : « ولكن قد يستحيل على الأرجح أن تحتوى نفسى على كل المشاعر اللازمة لجميع الأدوار في العالم . »

وهنا أخذ تورسوف يشرح وجهة نظره قائلا : « إن الأدوار التي لا تمتك بالمشاعر الملائمة لها هي الأدوار التي لن تحسن تمثيلها أبدا ، فلا بد إذن أن تستبعدا من قائمة أدوارك . إن الممثلين لا ينقسمون أساسا إلى

تماذج تحددها جسامهم ، بل الذى يحدد هذه الفروق بينهم هو سجاياهم الداخلية .

ولما سألتا توريسوف كيف يستطيع شخص واحد أن يكون شخصيتين متباينتين تبانيا شاسعا قال :

« يجب أن يكون معلوما قبل كل شيء ، أن الممثل ليس إما كذا وإما كذا من الشخصيات المختلفة ، بل إن لشخصه هو بالذات شخصيته الداخلية وشخصيته الخارجية التى تطورت كل منهما إما تطورا واحدا لا خفاء فيه وإما تطورا مبهما ثم بطريقة خافية .

وقد لا تطوى طبيعته هو على ندالة إحدى الشخصيات المسرحية أو بالة إحدى الشخصيات الأخرى ، إلا أن بنور هاتين الحلتين موجودة فى نفسه لانا نحمل فى أنفسنا عناصر الخصائص الإنسانية كلها - الخيرة منها والشريرة . وينبئ أن يستخدم الممثل فنه ووسائل صناعته ، ليكتشف بالطرق الطبيعية تلك العناصر التى لا بد له من تطويرها حتى تصلح لدخولها فى دوره . وهذه الطريقة تصبح روح الشخصية التى يصورها مزيجاً من العناصر الحية التى تتكون منها شخصيته هو .

أول ما ينبئ أن توجهوا إليه اهتمامكم ، هو الاهتمام إلى الوسائل التى تتيح لكم الإفاضة عما تخزنه نفوسكم من مادة انفعالية ، وأن تهتموا بعد ذلك باكتشاف الطرق الكفية بخلق عدد لا نهاية له من الشخصيات التى تتميز فيها النفوس والأخلاق والمشاعر والانفعالات الإنسانية بغية استخدامها فى أدواركم .

وهنا سأله أحدهم : « وأين يمكننا العثور على تلك الوسائل والطرق ؟ »
ويجيبه المدير بقوله : « تعلموا أولا وقبل كل شيء أن تستخدموا ذاكرتكم الانفعالية . »

فيسأله ثانية . « كيف ؟ »

فيقول له : « بالاستعانة بعدد من المثبرات الداخلية والخارجية ، إلا أن هذه مسألة معقدة ، ولذا فنسطرها على بساط البحث في المرة القادمة . »

- ٦ -

تلقينا الدرس اليوم فوق المنصة والستار مسدل . وكان المفروض أننا في « شقة ماريا » ، ولكننا لم نستطع التعرف على معالم هذه الشقة ، إذ كانت حجرة الطعام حيث كان يجب أن تكون حجرة الجلوس ، أما حجرة الطعام السابقة فقد صارت حجرة نوم ، وكان الأثاث كله من النوع الرديء الرخيص ، وما كاد الطلبة يفيقون من دهرتهم حتى رفعوا عقائرهم مطالبين بإعادة المنظر القديم ، لأن المنظر الجديد كان يدخل الكتابة على نفوسهم . ولا يستطيعون العمل فيه ،

فقال المدير : « آسف . إذ ليس من الممكن عمل شيء بهذا السدد فلقد احتاجوا إلى الأثاث الآخر في مسرحية تقدم حالياً ، فأعطونا بدلأ منه ما أمكنهم الاستغناء عنه ، وأعدوا لنا ما نحتاج إليه بأفضل ما في وسعهم . فإذا لم يكن المنظر يروقكم بحالته الراهنة ، أمكنكم أن تدخلوا عليه ما يعين لكم من تعديلات لتجملوه أكثر ملاءمة . »

وكان هذا الكلام لبداية حركة عامة ، سرعان ما انقلب السكان بعدها رأساً على عقب .

وهنا صاح بنا المدير قائلاً : « قفوا ! حدثوني عن الذكريات الحسية التي تثيرها في نفوسكم كل هذه الفوضى . »

فقال نيقولا الذي كان يقوم بدور المشرف على أعمال التخطيط : « إنها تذكرني بما يحدث عند وقوع زلزال ، إذ يحرك التابض قطع الأثاث من مكان لآخر بهذه الطريقة . »

وقالت سونيا : « لا أدري كيف أعبر عن شعوري ، إلا أن ذا أراو .
 يجعلني أفكر بطريقة ما فيما يحدث عند طلاء أرضية المنزل . »
 وأخذت الملاحظات تترى بعد ذلك ونحن مشغولون بإعادة ترتيب
 الأثاث ، وكان كل منا يحاول التعبير عن الحالة النفسية التي يثيرها في ذاكرته .
 الانفعالية لجميع الأشياء في الحجرة بطريقة أو بأخرى . وأخيراً استطلعتنا
 أن نرتب قطع الأثاث بشكل مقبول ، ولكنتنا طالبنا بالمزيد من الإضاءة .
 وعندئذ أتت علينا المدير درسا في فن الإضاءة وفي المؤثرات الصوتية .
 لقد أضىء المسرح أولا إضاءة تعبر عن يوم شمس مشرقة ، فغمرت
 البهجة نفوسنا ، وكنتنا نسمع من بعيد سيمفونية من الأصوات تختلط فيها
 أبواق السيارات بأجراس المركبات العامة وصفارات المصانع والضوضاء
 المنبعثة من آلة بعيدة ، وبالأحرى جميع الأصوات التي نسمعها في المدينة
 بالنهار . »

ثم أخذت الأضواء تغلظ بالتدريج ، فأصبح الجو هادئا لطيفا ، وإن كان
 حزينا بعض الشيء . وإذا بنا نشعر بميل إلى التأمل وبثقل يأخذ جفوننا ،
 ولجأة هبت ربيع قوية تلتها عاصفة ، فراحت النوافذ تصطك بينما الريح تعوي
 وتصفر . أكانت تلك حبات المطر أم أجزاء من الثلج المتطاير تفرع زجاج
 النافذة بانتظام ! لقد كان صوتا يبعث الكتابة في النفس — ثم تلاشت ضوضاء
 الشارع ، وأخذت ساعة ترسل دقاتها بصوت مرتفع من الحجرة المجاورة ،
 وبدأ شخص يعرف على البيانو بقوة عظيمة في البداية ، ثم بأسلوب أكثر هدوءا
 وأكثر حزنا . وكانت الأصوات المنبعثة من المدخنة تزيد من وطأة الحزن .
 الذي نشعر به . ثم أضيئت الأنوار بحلول المساء وتوقف العزف على البيانو .
 ومن بعيد تنهى إلينا صوت ساعة تدق معلنة الثانية عشرة — منتصف الليل —
 وساد الصمت . وراح جرد يقضم أرضية الحجرة ، ومن وقت لآخر كنتنا
 نسمع صوت نغير سيارة أو صفارة قطار . وأخيراً توقفت جميع الأصوات .
 وأصبح الصمت والظلام مطبقين . وإن هي إلا لحظات حتى أعلنت الظلال

الرمادية انبثاق الفجر ، وعندما تسرب أول شعاع من أشعة الشمس إلى أرضية الحجر أحسست كأن نايوسا قد انزاح عن صدرى .

وكان فانيا أكثرنا تحمسا لهذه المؤثرات الضوئية والصوتية فهتف قائلاً :
« لقد كان ما رأينا وما سمعنا أفضل مما يحدث في واقع الحياة »

وأضاف بول : « في الحياة تحدث هذه التغيرات ببطء وبالتدريج بحيث يستحيل عليك أن تنتبه إلى الأجواء المختلفة . ولكن عندما تضغط أربعاً وعشرين ساعة في دقائق قليلة فإنك تشعر بكل ما لتدرجات الضوء المختلفة من تأثير .

وعندئذ قال المدير : « إن للأجواء — كما لاحظتم — تأثيراً كبيراً على مشاعرهم وهذا أمر يصدق على خشبة المسرح كما يصدق في واقع الحياة . وجميع هذه الوسائل والمؤثرات تصبح بين يدي المخرج الموهوب أدوات إبداعية وفنية .

وعندما يكون الجانب الخارجى أو المادى في إخراج مسرحية من المسرحيات مرتبطاً بحياة الممثلين النفسية ارتباطاً داخلياً وثيقاً ، فإن هذا الجانب يصبح ذا قيمة أكبر من قيمته في واقع الحياة ، وإذا هو أوفى بمقتضيات المسرحية وأوجد المزاج النفسى المطلوب فإنه يساعد الممثل على تكوين الجانب الداخلى لدوره ويؤثر في حالته النفسية كلها وفى متمدته على الإحساس جميعاً . ويصبح المنظر في هذه الظروف حافزاً أكيداً لانفعالاتنا ، ومن ثم فإذا كان على إحدى الممثلات أن تقوم بدور « مارجرىت » وهى تعرض لإغراء الشيطان فى أثناء صلاتها ، وجب على المخرج أن يمنحها بالوسائل التى تمنحها على الإحساس بأنها موجودة فى كنيسة ، الأمر الذى يساعدنا على الإحساس بدورها .

« أما الممثل الذى يقوم بدور « إيجور » وهو فى السجن ، فيجب أن يخلق له المخرج الجو الذى يوحى بالسجن الانفرادى الإجبارى . »

وبنا فرغ تورسوف من كلامه سأله بول : وماذا يحدث عندما يظن
الخارج منظرأ بديعاً ولكنه بالرغم من ذلك لا يلائم مقتضيات الدخيلة
للمسرحية ؟

ورجيه تورسوف : هذا ما يحدث في كثير من الأحيان لسوء الحظ
وتكون نتيجة سيئة دائماً ، لأن خطأ الخارج يتجه بالممثلين اتجاها خاطئاً
ويقوم حاجزاً بينهم وبين أدوارهم .

وهنا يسأله أحد الزملاء : وماذا يحدث لو كان الجانب الخارجى أو
المادى فى الإخراج رديئاً جداً ؟

ورجيه تورسوف : تكون النتيجة أسوأ بكثير ، إذ يعطى الفنانون
الذين يعملون مع الخارج خلف الكواليس مؤثراً يتعارض تمام التعارض
مع المؤثر المطلوب ، فبدلاً من أن يشدوا انتباه الممثلين إلى النص ، ينفروهم
بما حولهم على النص ، ويدفعون بهم إلى المتفرجين الجالسين وراء الأضواء
الأرضية فيصيحون تحت رحمتهم . ومن ثم فإن الجانب المادى أو الخارجى
لاى مسرحية سلاح ذو حدين فى يد الخارج ، يمكن أن يفيد ويمكن أن يضر
على السواء ..

ثم استعرد المدير قائلاً : والآن سأطرح عليكم المشكلة الآتية : هل
يعين كل منظر جيد الممثل وينشط ذاكرته الانفعالية ؟ تصوروا مثلاً منظرأ
جميلاً صممه فنان ذو موهبة كبيرة فى استخدام الألوان والخطوط والمنظر
إنك لو نظرت إليه من قاعة المتفرجين لخيّل إليك أنه حقيقة واقعة ، أما
إذا اقتربت منه زال عنك الهم ، وضاق به صدرك ، فلماذا يحدث ذلك ؟
يحدث ذلك لأنه لا قيمة فى المسرح لمنظر يقام طبقاً لوجهة نظر الرسام ،
أى يبعدين اثنين بدلاً من ثلاثة أبعاد ، وبهذا يكون له عرض وارتفاع
ولكن لا يكون له عمق ، ومن غير العمق يصبح المنظر عديم الحياة من حيث
صلته بمشجبة المسرح .

وأتم تملنون - من واقع تجربتكم الخاصة - الشعور الذى تحدثه
اللمسة العادية الخاوية فى نفس الممثل ، وتعلمون كم يصعب تركيز الانتباه فيها
وكم يصبح تمثيل مجرد مشهد بسيط أو تمرين قصير أمرا شاقا .

وما عليكم إلا أن تحاولوا الوقوف فى مساحة عارية كتلك ، وأن
تمثلوا فيها دور هاملت أو عطيل أو مكبث ، لتدركوا صعوبة التمثيل من
غير الاستعانة بالخرج وبخطه تنظم الحركة ، وبدون قطع الأثاث التى يمكنكم
الاستناد إليها أو الجلوس عليها أو التحرك نحوها أو التجمع حولها ، وذلك
لأن كل موقف من المواقف التى يعدها لكم المخرج ، يساعد فى إعطاء صورة
خارجية تشكيلية لمزاجكم النفسى الداخلى ، ومن ثم كانت حاجتنا ماسة إلى
ذلك البعد الثالث ، وبالأحرى إلى عمق الصورة التى نستطيع فيها أن نتحرك
وأن نعيش وأن نمثل .

- ٧ -

وجه المدير إلى مارياء عند دخوله إلى خشبة المسرح اليوم السؤال التالى:
لماذا تختبئين فى ركن هكذا يا مارياء ؟

وعندئذ حاولت الفتاة أن تعتمد أكثر فأكثر عن قانيا الذى كان يبدو
شارد الذهن وهى تبتسم : إني ... أريد أن أرحل .. إني لا أحتمل هذا ...
ثم سألت فريقا من الطلبة تجمعوا على أريكة بجانب الباب : لماذا تجلسون
هنا صغرى هكذا تلك الجلسة الدافئة ؟

فأجاب يقولان متلصحا : لقد ... كنا نستمع إلى بعض النواذر .

وبالتفت إلى سونيا ويقول : وماذا تفعلين أنت وجريشا هناك بجانب
المصباح ؟

وقد ارتج عليها ولم تعرف بماذا تجيب ، ولكنها استطاعت بعد جهد
أن تسمع يوضع كلمات فهمنا منها أنها كانت تقرأ خطابا مع جريشا .

وعندئذ استدار المدير إلينا - أنا وبول - وسألنا ولماذا تلوعان أتلان
الأتان الحجرية جيئة وذهابا هكذا ؟

قلت : كنا فقط نتبادل الرأي في شئ الأمور .

ويستطرد المدير قائلا : بالاختصار لقد كنتم جميعا تستجيبيون للمراج
النفسي الذي كنتم فيه فقد أقمتم المنظر المناسب واستخدمتموه فيما أقمتموه
من أجله . أو يحتمل أن يكون المنظر الذي وجدتموه هو الذي أوحى إليكم
بالمراج النفسي وبالأفعال التي كنتم تقومون بها ؟

ثم جلس المدير إلى جانب المدفأة وجلسنا قبالته ، فنجذب عدد منا مقاعدهم
واقربوا بها منه ، لتتمكنوا من سماعه بسهولة أكبر ، بينما جلست أنا إلى
المنحنية لأدون مذكرات بما يقول ، واختار جريشا وسونيا مكانا قريبا
لنتمكن من التهامس .

وعندئذ قال تورسوف : كل ما أطلبه منكم الآن هو أن تقولوا لي
لماذا يجلس كل منكم في المكان الذي يجلس فيه بالذات ؟ وهكذا وجدنا أنفسنا
منطرين إلى تفسير حركاتنا مرة أخرى ، فلما أخبرناه بذلك التفسير أعرب
عن رضاه لأن كلا منا كان قد استخدم المنظر بما يتلاءم مع ما كان يريد أن
يفعل . أو مع مزاجه النفسي أو مع مشاعره . .

وبعد ذلك انتقل المدير إلى الخطوة التالية ، ففرقنا جماعات في أنحاء
الحجرة وبالأحرى المنصة ، وأعطى كل جماعة قطعة من الأثاث يمكن
بواسطتها تكوين منظر مختلف ، ثم طلب إلينا أن نسجل أي شيء يوحى
به إلينا هذا المنظر ؛ سواء كان ما يوحى به أمزجة نفسية أو ذكريات أو
إحساسات متكررة ، وأن نقول في أي الظروف يمكن استخدام ذلك
المنظر . وبعد ذلك أنشأ المدير عددا من المناظر ، وطلب منا أن نضرب عن
الظروف والحالات العاطفية أو الأمزجة النفسية التي يمكن فيها استخدام
كل منها بما يتفق واحتياجاتنا الداخلية . ومعنى ذلك أنه بينما كنا في أول

الأمر قد أضللنا باختيار المنظر بحيث يتلام مع مزاجنا النفسى
وهدفنا ، انقلب الوضع فأصبح المدير هو الذى يختار المنظر ، وأصبحنا
نحن مطالبين بالوصول إلى الهدف الصحيح واستنتاج المشاعر النفسية التى
تلائمه .

وكانت التجربة الثالثة إحدى تجارب الاستجابة لمنظر يقوم بإعداده
شخص آخر ، وهذه مشكلة من المشكلات التى يتعين على الممثل فى كثير
من الأحيان أن يجد لها حلا ، ومن الضروري بالتالى أن يكون قادراً
على ذلك .

ثم بدأ المدير سلسلة من التقارين كان يضعنا فيها فى مواقف تتعارض
تعارضاً مباشراً مع أغراضنا وأمزجتنا النفسية . وقد أدت كل هذه التقارين
إلى تقديرنا أهمية وجود منظر مسرحى جيد ومرجح ومكتمل العناصر —
منظر أعد لإثارة الأحاسيس المطلوبة .

وأخيراً خص المدير ما توصلنا إليه من نتائج فقال : إن الممثل يبحث
عن خطة الحركة المسرحية التى تتلام مع مزاجه النفسى ومع هدفه ، كما أن
هذه العناصر نفسها ، أى خطة الحركة المسرحية والمزاج النفسى والهدف —
تتشارك فى خلق المنظر بالإضافة إلى كونها عاملاً من العوامل المنبهة للذاكرة
الانفعالية ..

واستطرد المدير قائلاً : إن الفكرة القائلة بزعم أن المخرج يستخدم
جميع الوسائل المادية المتاحة له ، المنظر والإضاءة والمؤثرات الصوتية
والأدوات المسرحية الأخرى للغرض الأساسى الذى هو التأثير فى الجمهور ؛
فى حين أننا نستخدم هذه الوسائل لما هو أهم من ذلك ، وبالأحرى لما تعدته
من أثر على الممثلين ، لأننا نحاول بكل الوسائل الممكنة أن نسهل عليهم
تركيز انتباههم على خشبة المسرح .

ومع ذلك فهناك عدد كبير من الممثلين الذين يركزون اهتمامهم فى قاعة

النظارة أكثر مما يركزونه في المنصة ، وذلك مهما بلغت قوة العالم الوهمي الذى تخلفه حولهم بواسطة الأضواء والأصوات والألوان ولا يستطيع شيء أن يبيد اهتمامهم إلى ما يجرى أمام الأضواء الأرضية فوق المنصة حتى ولا الرواية نفسها ولا ما تشتمل عليه من معنى أساسى . فإذا أردتم ألا يحدث هذا لكم فحاولوا أن تنظروا النظر إلى الأشياء الموجودة على المنصة وروحيتها والاستجابة لما يجرى حولكم والاستغراق فيه ، وباختصار تملبوا كيف تفيدون من كل ما يمكن أن يلبه مشاعركم .

ثم سمعت المدير برهة أردف بملها قائلاً : كنا حتى هذه النقطة نغضى فى عملياتنا التى تبدأ بالخافز أو المؤثر إلى أن تنتهى بالشعور المترتب عليه ، ولكن يحدث فى كثير من الأحيان أن نعطى العكس ، أى إلى الانتقال من الشعور إلى المؤثر ، ونحن نلجأ إلى ذلك عندما نريد تثبيت تجاربنا الداخلية الطارئة .

وسأقص عليكم مثالا لذلك ما حدث لى فى مسرحية « الطبقات الدنيا ، لجوركى فى أول عهدي بتمثيلها ، فقد كنت أقوم بدور «سنتين» ، وكان أداء هذا الدور من الأمور التى يسهل على القيام بها نفسياً ، باستثناء تلك المفاجأة التى يلقيها سنتين فى الفصل الأخير ، إذ كان ذلك يتطلب منى المستحيل ، يتطلب منى أن أجعل للشهد مغزى إنسانياً شاملاً ، وأن ألقى هذه المفاجأة بطريقة تكشف عما تنطوى عليه من معان عميقة ، بحيث تصبح النقطة الرئيسية فى المسرحية كلها ، وبالأحرى الحل الذى تنتهى إليه المسرحية برمتها .

وكنتم — كلما وصلت إلى نقطة الخطر هذه — بدأ لى أننى أضع الشكائم على مشاعرى الداخلية ، وكان هذا التردد يوقف تيار البهجة الخلاقة فى دورى وكنتم أشعر دائماً — بعد انتهاء من أداء تلك المفاجأة بما يشعر به المتلقى الذى أخطأه التوفيق فى أداء نعمة عالية .

وكم كانت دهشتي حين لاحظت أن هذه الصعوبة قد اختفت وأنا أمثل الدور للمرة الثالثة أو الرابعة ، وعندما حاولت أن أكشف السبب اعترفت أن أراجع بدقة كل ما حدث لي في النهار السابق لظهوري على خشبة المسرح في المساء .

وكان أول ما حدث من ذلك أنني تأقنت كشف حساب من خاطئ ملاسبي . وكان كشفاً صدمني بصفامة أرقامه ، حتى لقد أربكتني وأسلبني الحيرة . وبعد هذا فقلت «فتح مكنتي ، جلست أقرأ ما كتب في الصحف عن المسرحية وأنا في مزاج نفسي سيء ، ووجدت أن ما كان رديئاً في نظري قد حار القبول والثناء من النقاد ، في حين لم تفر الأجزاء الجيدة بأى تقدير ، فأدى ذلك إلى اكتئابى - وقضيت سحابة اليوم كله مكباً على المسرحية أدرسها بنائية ، وحاولت مائة مرة أن أحل ما تنطوى عليه من مغزى ، وأخذت أستعيد في ذهني جميع المشاعر التي غلبتني في كل جزء من أجزاء دورى ، واستغرق ذلك كل تفكيرى حتى أتى عندما حل المساء لم أجدنى متوتر الأعصاب كالمعتاد ، بل كنت منصرفاً عن الجمهور تمام الانصراف لا أبالي في قليل أو كثير بفكرة النجاح أو الفشل ، ولم أزد على أن سرت في أداء دورى بطريقة منطقية ، سالكا الاتجاه الصحيح ، وإذا بي أمر بنقطة الخطر في المناجاة المذكورة دون أن ألحظ ذلك على الإطلاق .

وقد استشرت فيما بعد مثلاً مجرباً ذا دراية واسعة بنفسية الإنسان ، وطلبت إليه أن يعيننى على تفسير ما حدث لي ، حتى يمكننى استجلاء ماغض على من أمر التجربة التي مررت بها في ذلك المساء ، فكان رأيه ماضئته قوله :

إنك لا تستطيع أن تعيد الإحساس المفاجيء الذى قد يعرض لك على خشبة المسرح ، كما أنك لا تستطيع أن تعيد الحياة إلى زهرة ذابلة -

والأفضل أن تحاول خلق شيء جديد ، بدلا من تبديد جهودك في محاولة لإحياء ماضى وانقضى . ولكن كيف يمكنك أن تحقق ذلك ؟ يجب عليك قبل كل شيء ألا تشغل بالك بالزهرة ، وإنما يكفي أن تروى جذور الشجرة أو تفرس بنورا جديدة .

إن معظم الممثلين يفعلون عكس ذلك ، فإذا حققوا نجاحا عرضيا في أحد الأدوار أرادوا تكرار ذلك النجاح ، ولجأوا إلى مشاعرهم بطريقة مباشرة . بيد أن ذلك يشبه محاولة استنبات الأزهار دون عون من الطبيعة وهو مالا يمكن أن تقوم عليه إلا إذا كانت بك رغبة في الاكتفاء بالأزهار الصناعية .

وهنا سألته : فإذا يجب أن أفعل إذن ؟

فقال : لا تفكر في الشعور نفسه ، بل اتجه بذهنك إلى ما يجعله ينمو ويزدهر ، وبالأحرى إلى الظروف التي أدت إلى التجربة .

واختم هذا الممثل الحكيم نصيحته لي بقوله : فاسلك هذا السبيل نفسه : لا تبدأ بالتأنيج مطلقا لأنها سوف تظهر في حينها كشجرة منطقية لما حدث من قبل .

وقد عملت بنصيحته فحاولت أن أصل إلى جذور تلك المفاجأة ، إلى الفكرة الأساسية للسرخية ، وأدركت أن طريقة أدائي للمفاجأة لم تكن تمت بأى صلة حقيقية لما كتبه جوركي ، وأن أخطائي كانت قد أقامت سدا منيعا لا يمكن اجتيازه بيني وبين الفكرة الرئيسية .

وهذه التجربة مثل لطريقة الرجوع من الانفعال إلى العامل الأصلي الذي أدى إلى ظهوره . ويستطيع الممثل باستخدام هذه الطريقة أن يكرر أى شعور يريد أن يكرره كلما أراد ذلك ، لأنه يستطيع العودة بالشعور الذي

يظهر بطريق الصدفة إلى الحافز الذي أبتعثها ، لكي يقطع الطريق مرة أخرى
منعقلا من الحافز إلى الشعور ذاته .

بدأ المدير درسه اليوم بقوله :

كلما ازدادت ذاكرتكم الانفعالية اتساعا ، ازدادت المادة التي
تستخدمونها للإبداع غنى وخصوبة . وأعتقد أن هذه النقطة لا تحتاج إلى
مزيد من الشرح والتفصيل . على أنه من الضروري تمييز خصائص معينة
أخرى من خصائص الذاكرة الانفعالية بالإضافة إلى غناها وخصبها ، وأعني
بتلك الخصائص بالذات قوة الذاكرة الانفعالية وثباتها ونوع المادة
المخزنة بها ، وذلك في حدود ما لهذه الخصائص من تأثير فيما نقوم به من
عمل في المشرح .

إن اكتمال تجاربنا الخلاقة كلها وقوتها يتناسبان مع قوة ذاكرتنا
الانفعالية ودقتها ومضامتها تناسبا طرديا . أما إذا كانت ذاكرتنا ضعيفة فإن
المشاعر التي تثيرها تكون باهتة وهزيلة ولا قوام لها ، وتندم قيمتها على
المنصة لأنها لا تستطيع التأثير على الجماهير التي تجلس فيها وراء
الأضواء الأرضية .

ويبدو مما قاله المدير بعد ذلك أن ثمة درجات كثيرة لقوة الذاكرة
الانفعالية ؛ وأن كلا من مؤثراتها ومركباتها يختلف اختلافا كبيرا ، وقد
قال فيما يتصل بهذه النقطة :

تصور أنك تلقيت إهانة أمام الناس ، صفعة على وجهك مثلا ، وأن
هذه الإهانة تجعل خحك يلهب خجلا كلما ذكرتها . وتصور أن الصدمة

النفسية التي شعرت بها آنذاك كانت شديدة إلى حد أنها حمت من ذاكرتك. جميع تفاصيل هذا الحادث الأليم ، ولذا بشئ تافه يقع فيمت ذكرى هذه الإهانة على الفور ، ويعود الانفعال إلى الظهور بقوة مضاعفة ، ويحمر وجهك أو يتفق لولك ويخفق قلبك بشدة .

فإذا كان لديك مثل هذه المادة الانفعالية الحية التي يسهل ابتعاثها ، سهل عليك نقلها إلى خشبة المسرح ، والقيام بتمثيل مشهد مشابه للتجربة التي عاينتها في واقع الحياة والتي خلفت في نفسك هذا الأثر المؤلم ، ولن تكون بك حاجة إلى المهارة أو الصنعة الحرفية ، إذ ستجد المشهد يسير من تلقاء نفسه لأن العليقة تساعدك في أدائه . . .

ولذلك مثلاً آخر :

في صديق مشقت الذهن للغاية . وحدث أن هذا الصديق كان يتناول العشاء مع بعض أصدقاء لم يكن قد رآهم منذ عام فإذا به في أثناء الطعام يشير إلى صفة ابن مضيغه الذي كان يحب ابنه هذا إلى درجة العبادة .

واستقبلت كلماته بصمت مطبق ، وسقطت ربة البيت متشداً عليها في الحال ، لقد كان صديق المسكين قد نسي تماماً أن الطفل قد توفي منذ عام مضى ، منذ أن رأى مضيغه لأخر مرة . ويقول هذا الصديق : إنه لن ينسوه أبداً ، ومهما طال به العمر ما شعر به في تلك المناسبة .

على أن الإحساس الذي غامر صديق كان مختلفاً عن الإحساس الذي أحس به ذلك الشخص الذي كان قد تلقى صفة على وجهه ، لأن تلك الأحاسيس لم تلمس جميع التفاصيل المصاحبة لوقوع الحادث : إن صديق لم يكن يحتفظ بذكرى جد دقيقة ومحكمة لأحاسيسه لحسب ، بل الواقعة نفسها وللظروف التي اقترنت بها ؛ لقد كان يتذكر بوضوح أمارات الفزع

الذى ظهر على وجه رجل كان يجلس قبالة على المائدة ، كما كان يذكر عيني السيدة التي كانت تجلس إلى جواره وقد خلتنا من كل تعبير ، والصيحة التي انطلقت من الطرف الآخر للمائدة .

أما في حالة كون الذاكرة الانفعالية ضعيفة حقاً فإن العمل النفسى القائم على المهارة الفنية يندو معقداً وواسع المدى في وقت معاً .

هذا وثمة مظهر آخر من المظاهر العديدة لهذا النوع من الذاكرة يحسن بنا نحن المثاليين أن نحيط به علماً ، وسأحدث عنه بالتفصيل .

قد تعتقدون - من الناحية النظرية - أن النوع المثالي لهذه الذاكرة الانفعالية هو النوع الذى في وسعه الاحتفاظ بالانطباعات ويستطيع استعادتها بجميع تفاصيلها الدقيقة كما حدثت لأول مرة ، بحيث تدب الحياة في تلك الذكريات من جديد ، فيعانيها المرء كما عاناها في الماضى بالفعل ، ولكن لو صرح هذا فما الذى كان يمكننا أن يحدث لجهازنا الحسى ؟ وكيف كان يتأتى لهذا الجهاز أن يتحمل تكرار الأحداث الرهية بكل تفاصيلها الواقعية المؤلمة . إن الطبيعة البشرية لا يمكن أن تتحمل ذلك ،

ولكن الأمور لحسن الحظ تحدث في الواقع بطريقة مختلفة ، فذاكرتنا الانفعالية ليست نسخاً مضبوطة مما يجرى في الحياة الواقعية - صحيح أنه يتصادف أحياناً أن تكون بعض ذكرياتنا الانفعالية أقوى من الانفعالات الأصلية ، لكنها تكون عادة أقل قوة منها ، كما يحدث أحياناً أن تتلقى انطباعات معينة فإذا بها تظل حية في نفوسنا ونتمو وتزداد حقاً ، بل لأنها تكون سبباً في ظهور عمليات نفسية جديدة ، يترتب عليها إما إضافة تفاصيل لتكملة الوقائع الأصلية وإما إضافة تفاصيل جديدة كل الجدة .

وفي مثل هذه الحالة يمكن أن يحتفظ شخص ما بكامل هدوئه في موقف خطير ، ثم يسقط مخشياً عليه عندما يتذكر ذلك الموقف فيما بعد . وذلك

مثل للذكرى التي تفوق قوتها قوة الحدث الأصلي ، كما أنه مثل لاستمرار نمو الانطباع الذي تلقاه الشخص في وقت من الأوقات .

ويبقى الآن الحديث عن نوع هذه الذكريات ، بعد أن تحدثنا عن نقوتها وعمق مداها . ولنفرض أنك كنت مجرد شاهد لوقوع موقعة لأحد من الناس بدلا من أن تكون أنت الشخص الذي حدث له الحادث. وفرق بين أن تتلقى أنت نفسك إهانة أمام الناس فتعاني بسبب ذلك إحساساً شديداً بالضيق والاستياء ، وبين أن تكون مجرد متفرج يرى هذا الأمر يحدث لشخص آخر ، فتضيق نفسك بما ترى ، ويكون باستطاعتك أن تختار الانحياز إلى جانب المعتدى أو إلى جانب الضحية .

وليس ثمة بالطبع ما يحول دون إحساس المتفرج بمشاعر قوية جداً ، بل قد يكون الحادث في نفسه أشد من وقعه في نفس الطرفين الأصليين . ولكن ليس ذلك هو ما همى في الوقت الحاضر ، فأنما أريد أن أبرز اختلاف مشاعر كل من المتفرج والشخص الذي يقع له الحادث .

وثمة احتمال آخر ، وهو ألا يشترك الشخص في الحادث لا بوصفه متفرجا ولا بوصفه طرفاً أصليا فيه ، وإنما قد يسمع بالحادث أو يقرأ عنه فقط . إلا أن هذا لا يمنع إحساسه بمشاعر قوية وعميقة ، إذ يتوقف الأمر كله على قوة تخيلة الشخص الذي روى الحادث أو كتب عنه ، كما يتوقف على قوة تخيلة الشخص الذي يسمع تلك القصة أو يقرأ ذلك الوصف .

وهنا أيضاً تختلف مشاعر القارئ أو السامع ، من حيث سماتها ، عن مشاعر المتفرج وعن مشاعر الطرفين الأصليين المشتركين في الحادث .

وعلى الممثل أن يعالج هذه الألوان من التجارب الانفعالية ، ويعكف على دراستها ليلائم بينها وبين مقتضيات الشخصية المسرحية التي يصورها .

والآن لنفرض أنك شاهدت رجلاً يتلقى صفعة أمام الناس، وأن هذا الحادث قد ترك في ذاكرتك أثراً قوياً، فعمل استعادة تلك المشاعر يكون أيسر إذا كنت تمثل دور الشاهد على خشبة المسرح . ولكن لنفرض أنه طلب منك أن تقوم بدور الرجل الذي صفع ، فكيف يمكنك أن توفر بين الانفعال الذي خالجتك بوصفك شاهداً وبين الانفعال الذي يطلب منك التعبير عنه، وأنت تمثل دور الرجل الذي تلقى الإهانة ؟

إن الرجل الذي تلقى الإهانة يشعر بها ، أما الشاهد فلا يستطيع إلا الشعور بحالة ذلك الرجل عن طريق العطف أو المشاركة الوجدانية. ولكن المشاركة الوجدانية يمكن أن تتحول إلى رد فعل مباشر . وهذا هو ما يحدث لنا نحن الممثلين عندما نكون في مرحلة الإعداد للدور من الأدوار، فنذ اللحظة التي يشعر فيها الممثل بحدوث هذا التحول في نفسه ، يصبح عنصراً فعالاً في حياة المسرحية ، إذ تتولد في نفسه مشاعر إنسانية حقيقية .

وفي كثير من الأحيان يحدث هذا التحول بطريقة تلقائية ، أعني هذا التحول من مجرد إحساس الممثل بالعطف أو بالمشاركة الوجدانية الإنسانية إلى إحساسه بالمشاعر الحقيقية للشخصية التي يمثلها .

وقد يشعر الممثل بموقف الشخصية التي يمثلها شعوراً قوياً ، ويستجيب لذلك الموقف استجابة فعالة ، إذ يضع نفسه مكان الشخصية بالفعل ، ومن ثمة يرى الواقعة بيني الشخص الذي صفع ، فيرغب في العمل والاشتراك في الموقف واستنكار الإهانة كما لو كانت المسألة تمس كرامته الشخصية ، وفي هذه الحالة يتم تحول مشاعر الشاهد إلى مشاعر الشخص الأصلي تحولاً كاملاً بحيث لا نلاحظ أى ضعف في قوة المشاعر أو تغييراً في سماتها .

وترون من هذا أننا لا نستخدم انفعالاتنا الخاصة الماضية وحدها كأداة انفعالية ، بل نستخدم كذلك المشاعر التي خالجتنا عند مشاركتنا للآخرين في عواطفهم . ومن السهل أن نقرر مقدماً أنه يستحيل استحالة مطلقة أن

نجد في أنفسنا المادة الانفعالية الكافية للوفاء بمحاجة جميع الأدوار التي قد تسند إلينا طوال حياتنا في خدمة المسرح . صحيح أنه مامن لإنسان يستطيع أن يكون دالروح الشاملة في مسرحية «النورس»^(١) ، لشيكوف ، تلك الروح التي عانت جميع التجارب الإنسانية ، بما في ذلك تجربتنا القتل والموت ، ومع ذلك فإننا نضطر إلى أن نعي كل هذه التجارب على خشبة المسرح ، ومن ثم وجب أن ندرس الآخرين ، وأن نقرب منهم بمشاعرنا بقدر الإمكان حتى يتحول عطفنا عليهم إلى مشاعر خاصة بنا نحن .

أفليس هذا هو ما يحدث لنا كلما شرعنا ندرس دورا جديدا ؟

- ٩ -

قال لنا المدير في مستهل درس اليوم : اسمعوا :

١ - إذا كنتم تذكرون تمرين «المجنون» فلا شك أنكم تذكرون كل الافتراضات المتخيلة التي استخدمناها ، وكان كل منها ينطوي على مثير لذا كنتم الانفعالية ؛ لقد كانت تلك الافتراضات تمدكم بقوة تنفذون بها في صميم أشياء لم تجاوبوا مثلها في واقع الحياة أبدا . كما أنكم كنتم تعمسون بما للمثيرات الخارجية من أثر .

٢ - هل تذكرون كيف قسمنا ذلك المشهد من مسرحية «براند» إلى وحدات وأهداف ، وكيف احتدم الخلاف بين الرجال والسيدات منكم حول هذا المشهد ؟ لقد كان ذلك نوعا آخر من أنواع المثيرات الداخلية .

٣ - إذا كنتم تذكرون ياننا للموضوعات التي يمكن أن ينصرف إليها الانتباه سواء على المنصة أو بين المتفرجين ، فإنكم تذكرون الآن أن الموضوعات الحية يمكن أن تكون مثيرا حقيقيا .

٣ - إن الحركة الجسدية الصادقة ولما نكم بهذه الحركة مصدر هام آخر من مصادر إثارة الانفعال .

(١) ترجمت هذه المسرحية باسم « الطائر البحري » (د - خ)

٥ - ستمعرفون بمرو الزمن على مصادر داخلية جديدة لإثارة المشاعر، وأقوى هذه المصادر نبعده في نص المسرحية ، وذلك فيما ينطوي عليه هذا النص من الأفكار والمشاعر المتعاقبة التي تؤثر على العلاقات المتبادلة بين الممثلين.

٦ - أتم تعرفون الآن أيضا جميع المثيرات الخارجية التي تحيط بنا على المنصة وهي المناظر وطريقة ترتيب الأثاث والأضواء والمؤثرات الصوتية وغير ذلك من المؤثرات التي يحشد المخرج لخلق صورة وهمية للحياة الحقيقية وأجوائها النفسية النابضة بالحياة .

فيذا جمعتم كل هذه العوامل وأضفتم إليها تلك العوامل الأخرى التي سوف تحيطون بها علما في المستقبل . وجدتم بين أيديكم عددا وفيرا منها ، وهي بمثابة ثروتكم النفسية الفنية التي يجب أن تعملوا كيفية استخدامها .

وهناقات للمدير : إنني أشعر بشغف شديد لأن أفضل ذلك ، ولكني لا أعرف كيف أتصرف ، فقدم إلى هذه النصيحة :

أفضل ما يفعله الصياد وهو يطارد الحيوان الذي يريد اقتناصه. إن الطائر إذا لم يخلق في الجو من تلقاء نفسه فإنه لا يستطيع العثور عليه وسط أشجار الغابة وأوراقها الكثيفة ؛ ومن ثم يجب عليك أن تغريه بالخروج من مكانه ، وذلك بأن تصفر له أو تستعمل شتى المغريات .

إن مشاعرنا الفنية تجفل في أول الأمر كما تجفل الحيوانات المتوحشة وتختفي في أعماق أنفسنا . فإذا لم تطف تلك المشاعر من تلقاء نفسها ، فإنه لا تستطيع أن تطاردها وتثر عليها . وكل ما تملك هو أن تركز انتباهك في أفضل أنواع المغريات الكفيلة بإظهارها . والأشياء التي تحتاج إليها فعلا بلوغ ما ربك هي تلك العواطف المثيرة للذاكرة الانفعالية والتي كنا نتحدث عنها منذ قليل .

إن الرابطة بين عوامل الإغراء وبين الشعور رابطة طبيعية وسوية

وينبغي استخدامها على نطاق واسع . وكلما وضعت تأثيرها موضع الاختيار وحللت نتائجها في الانفعالات المستترة ، زادت مقدرتك على تقدير ماتية ذاكرتك الحسية ، وأصبحت في مركز أقوى يتيح لك إتمامها .

وفي الوقت نفسه يجب ألا تتغاضى عن مقدار ماتخزنه ذاكرتك ، إذ ينبغي أن تتذكر أنه يتعين عليك أن تزيد على النوم فيما تدخره من الذكريات ، ويتم لك هذا برجوعك بخاصة إلى انطباعاتك ومشاعرك وتجاربك الخاصة . كما أنك تستطيع أن تستمد المادة العاطفية من الحياة المحيطة بك ، سواء كانت حياة حقيقية أو متخيلة — ومن المذكرات ، ومن الكتب ومن الفنون والعلوم والمعارف بجميع ألوانها ، ومن الرحلات والمتاحف ، وبخاصة من اتصالاتك بفكر من الناس .

فهل تدرك الآن — وبعد أن عرفت ما يتطلبه الفن من الممثل — لماذا يجب على الفنان الحقيقي أن يحيا حياة مليئة ، حياة ممتعة وجميلة ، حياة متنوعة ومرتبطة وملهمة ؟ ينبغي للممثل ألا يحيط علماً بما يجرى في المدن الكبيرة لحسب ، بل بما يحدث في المدن الصغيرة بالأرياف ، في القرى النائية وفي المصانع ، وفي مراكز الثقافة الرئيسية في العالم كله أيضاً . ينبغي أن يدرس حياة من يعيشون حوله ونفسياتهم ، وحياة من يعيشون بعيداً عنه ونفسياتهم سواء في مناطق أخرى من وطنه أو في الخارج .

لأننا نحتاج إلى سعة الأفق لنستطيع تمثيل مسرحيات عصرنا ومسرحيات الشعوب الأخرى . لأننا نطالب بتصوير حياة شخصيات إنسانية من جميع أنحاء العالم ، كما أن الممثل لا يقوم بتصوير الحياة في زمنه لحسب ، بل الحياة في الماضي والحياة في المستقبل كذلك . وهذا هو السبب في حاجة الممثل إلى الملاحظة والتخمين والتجربة والانطلاق مع عواطفه . بل إن مشكلته تكون أشد تعقيداً في بعض الأحيان ، إذ لو كان الممثل يصور الحاضر فإنه يستطيع أن ينظر إلى ما يجرى حوله ، أما إذا كان عليه أن يصور الماضي

أو المستقبل أو عصر آخاليا ، فيجب عليه إما أن يعيد خلق الماضي ، وإما أن يخلق شيئاً جديداً معتمداً على خياله — وهذه عملية معقدة .

ينبغي أن يكون مثلنا الأعلى دائماً السعى الحثيث لتحقيق ما هو خالد ، وأبدى في الفن ، وبالأحرى ما لا يمكن أن يندثر قط — ما يبقى قتيلاً لا يصقا بالقلوب دائماً .

ينبغي أن يكون هدفنا تلك النوى التي تشمل في الآثار الأدبية العظيمة ، . ولذا يجب أن تعكفوا على دراستها وأن تتعودوا استخدام مادة عاطفية حية في تمثيلكم لها .

ولقد قلت لكم كل ما يسنى قوله — في الوقت الحاضر — عن الذاكرة الانفعالية ، وسوف تعرفون المزيد عنها خلال متابعتنا لبرنامج دراستنا ، ..



الفصل العاشر

وجوب الاتصال الوجداني

بين الممثلين على المنصة

- ١ -

عندما دخل المدير الفصل التفت إلى فاسيلي، وسأله : « بأى شخص أو بأى شيء أنت مشغول البال في هذه اللحظة ، أعني بأى شيء أو بأى شخص أنت على اتصال وجداني الآن ؟ » .

وكان فاسيلي مستغرقاً في التفكير إلى حد أنه لم يدرك كنه السؤال لأول وهلة فقال بلهجة تكاد تكون آلية : « أنا لست مشغول البال ، ولا متصلاً اتصالاً وجدانياً بأى شخص ولا بأى شيء » .

فقال المدير مداغياً : « إنك لو استطعت أن تبقى على هذه الحال طويلاً كنت أعجوبة ولا شك » .

وهنا أخذ فاسيلي يلتمس لنفسه الأعذار مؤكداً أنه مادام لا ينظر إليه أحد أو يخاطبه أحد فلا يمكن أن ينشغل باله بأى مخلوق .

وهنا أعرب تورتسوف بدوره عن دهشته قائلاً : « أتعني أنه لا بد أن ينظر إليك أحد أو يتحدث إليك شخص لكي تكون مشغول البال به ؟ إذن فأغض عينيك وأطلق فكك والزم الصمت ، وحاول أن تكتشف الشخص أو الشيء الذي تكون على اتصال فكري به . حاول أن تجد ثانية واحدة لا تكون فيها مشغول البال أو متصلاً فكرياً بشيء ماضٍ نحو ما ،

وقد قمت أنا نفس بهذه المحاولة وأخذت أسجل ما يدور في نفسي .
صلت بذكري إلى مساء أمس عندما كنت أستمع إلى رابعة وترية
مشهورة ، وأخذت أتتبع حركات خطوة خطوة : كنت قد ذهبت إلى ردة
الانتظار حيث التقيت ببعض الأصقاء ، فالتقيت إليهم بالتحية ، ثم ذهبت
إلى مكاني وجلست أقرب المازفين وهم يعدون آلاتهم ، وبعد ذلك بدأوا
بمزفون وأخذت أنصت إليهم ولكني لم أستطع أن أجمل نفسي في حالة
الاتصال عاطفي بيئي وبينهم .

واستنتجت أن تلك اللحظة كانت - ولاشك - لحظة خلوية في تيار
الاتصال الوجداني بيئي وبين الأشياء المحيطة بي ، إلا أن المدير خالفني بشدة
في هذا الرأي وقال :

وكيف يمكن أن تعتبر لحظة كنت تنصت فيها إلى الموسيقى لحظة خلوية
من الاتصال الوجداني ؟

فقلت في إصرار : لأنني لم أكن أسمع الموسيقى في الواقع بالرغم من إنصاتي
وبالرغم من أنني كنت أحاول أن أنفذ إلى منهاها فإني لم أفلح في ذلك ...
ومن ثم أحسست أنه لم يكن ثمة أي اتصال .

فقال المدير : « إن اتصالك بالموسيقى وتقبلك لها لم يكونا قد بدأ بعد ،
لأن العملية النفسية السابقة على ذلك كله لم تكن قد انتهت ، مما أدى إلى تشتيت
انتباهك . وحينما يكون هذا قد انتهى فإنك إما أن تستسلم للموسيقى ، وإما أن
توجه اهتمامك إلى شيء آخر . ولكن لم يكن ثمة انقطاع في تيار اتصالك
بشيء ما » .

وقد أمنت على كلامه قائلاً : « ربما كان الأمر كذلك » .

ثم وأصلت استذكر ما حدث لي في الأمسية الماضية : لقد كانت بدت
من حركة غير مقصودة بدا لي أنها الفتت أنظار المستمعين الجالسين إلى جوارى ،
فالتزمت بعدها الهدوء التام ، وتظاهرت بالإصغاء إلى الموسيقى ، بيد أنني

لم أكن أستمعها في الواقع ، لأنني كنت أراقب ما كان يدور حولي ..

وانتبه نظري إلى تور تسوف فلاحظت أنه لم يكن قد انتبه إلى الحركة الطارئة التي بدرت مني ، فقلبت النظر في أرجاء القاعة باحثاً عن شوستوف الألب ، ولكنني لم أجده ، كما لم أجد أحداً من الممثلين الآخرين الذين يعملون في مسرحنا ، ثم حاولت أن أتصور جميع المستمعين ، إلا أن انتباهي كان شديد التشنت في تلك اللحظة بحيث عجزت عن السيطرة عليه أو توجيهه وكانت الموسيقى تبتعث في نفسى شتى الخيالات ، حتى لقد وجدتني أفكر في الجبالين بجوارى وفي أقارب الذين يعيشون في مدن أخرى نائية ، وفي صديق الميت .

وقد أخبرني المدير فيما بعد أن السبب في مرور كل هذه الأشياء بذهني هو أنني كنت أشعر إما بحاجة إلى أن يشاركني هؤلاء الأشخاص الذين كانوا موضع أفكارى ومشاعري تلك الأفكار وهذه المشاعر ، وإما إلى تاتي تلك الأفكار وهذه المشاعر منهم .

وأخيراً انجذب انتباهي إلى أضواء الأتريا المطلقة في سقف القاعة ، فأخذت أتأملها طويلاً . ولم يكن يساورني شك في أن تلك اللحظة قد كانت لحظة خاوية ، إذ أنك لا تستطيع - مهما أجهدت خيالك - أن تسمى النظر إلى تلك الأضواء نوعاً من الاتصال الوجداني .

وعندما أخبرت تور تسوف بذلك فسر حالتى النفسية التفسير التالي .

لقد كنت تحاول أن تفهم كيف صنع ذلك الشيء ومن أى مادة صنع - كنت تتأمل صورته وشكله العام وشتى التفاصيل الأخرى عن تكوينه ، وكنت تتقبل هذه الانطباعات وتجد لها مكاناً في ذاكرتك ، ثم شرعت تفكر فيها . وذلك يعنى أنك كنت تعتمد شيئاً من الموضوع الذى ينصب عليه اهتمامك . ونحن معشر الممثلين نعد ذلك أمراً ضرورياً . وإذا كان يقلقك أن موضوع تأملك حماد لاجبة فيه ، فتذكر أن أى لوحة أو تمثال أو صورة

لصديق أو أى شيء عما يعرض فى المتاحف هى أشياء جامدة لاهياة فيها ، ومع ذلك فإنها تحوى جزءاً من حياة الفنان الذى ابتدعها ، وحتى التريايكن أن تصيح — إلى حد ما — موضوع اهتمام قوى ، ولو من حيث استغرائنا فيها على الأقل .»

وهنا قلت له : «لأننا فى هذه الحالة نستطيع أن نكون على اتصال بأى شيء قديم تقع عليه العين مصادفة» .

«أشك فى أنك تستطيع أن تجد متسعاً من الوقت للاتصال بكل شيء يمر بك مروراً سريعاً ، فتأخذ منه أو تعطيه ولو جزءاً ضئيلاً من نفسك . ولكن لا يمكن أن يتحقق أى اتصال وجدانى على خشبة المسرح ما لم تأخذ من الآخرين وما لم تعطهم . إن إعطاء شيء أو أخذ شيء من أى شخص — ولو لفترة قصيرة — يكون لحظة اتصال روحى .

«لقد قلت أكثر من مرة إنه من الممكن أن ينظر المرء ويرى ، وأن ينظر ولا يرى شيئاً . ولأنك لتستطيع على النصبة أن تنظر إلى كل ما يجرى هناك . وأن تراه وتشعر به ، ولكن من الممكن أيضاً أن تنظر إلى ما يحيط بك على النصبة فى الوقت الذى يكون فيه اهتمامك ومشاعرك مركزة فى صالة المتفرجين أو فى مكان آخر خارج جدران المسرح .

« وثمة خدع آلية يعتمد الممثلون على استخدامها لستر فقرم الداخل ، بيد أنهم لا يؤكدون بذلك إلا خواء حملاتهم وخطوها من أى إحساس أو معنى ، ولست فى حاجة لأن أقول لكم : إن ذلك ضار ولا طائل فيه فى الوقت نفسه ، إذ أن العين هى مرآة الروح ، والعين الخاوية هى مرآة الروح الخاوية . ومن المهم أن تعكس عينا الممثل ونظراته المضمون الداخلى العميق الذى تغلوى عليه روحه .

ومن ثم وجب عليه أن يتساح بموارد داخلية عظيمة تناسب حياة النفس

الإنسانية التي يقوم بتصويرها في دوره ، وينبغي أن يشرك الممثلين الآخرين في هذه الموارد الروحية طوال وجوده على المنصة .

دومع ذلك فالممثل ليس سوى بشر وعندما يعتلى المنصة فن الطبيعي أن يحمل معه الأفكار والمشاعر الخاصة والتأملات والحقائق التي تشغله في حياته اليومية ، فإذا فعل ذلك لم ينقطع حبل حياته الخاصة التافهة . . . إن الممثل لا يستسلم لدوره استسلاما كاملا لم يعرفه هذا الدور . وعندما يحدث ذلك فإنه يتعمص الشخصية التي يصورها تكمصاً تاماً فيتحول لإنسانا آخر . ولكنه لا يكاد يتفقت انتباهه ويقع تحت سيطرة حياته الخاصة ، حتى تنتقل روحه إلى ما وراء الأضواء الأرضية ، وبالأحرى إلى الصالة التي يجلس فيها المتفرجون أو إلى خارج المسرح حيث يكون ذلك الشيء الذي انشغل به باله ، أو الذي ارتبط به تفكيره ، وفي هذه الأثناء يمثل دوره تمثيلا آلياً عالياً من كل صدق . وعندما تكون هذه اللحظات كثيرة الوقوع ، وتندس في حياة الممثل على المنصة ، بتأثير في حياته الخاصة ، فإنها تفسد باستمرار دوره ، وذلك لأنها لا تتصل بالنور بأى صلة .

د هل يمكنك أن تصور عقداً ثميناً توجد بين كل ثلاث حبات من حبات الذهبية حبة من البصفيح ينتظمها جميعا خيط واحد ؟ من الذي يمكن أن تنزق نفسه إلى اقتناء مثل هذا العقد ؟ ومن ذا الذي يمكن أن يقبل خط اتصال لا يني ينضم انفصاما قد يشوه التمثيل أو يقضى عليه قضاء تاماً ؟ إن الاتصال بين الناس إن كان مهماً في واقع الحياة ، فهو على خشبة المسرح أهم بمراحل .

د وهذه الحقيقة مستمدة من طبيعة المسرح ، تلك الطبيعة القائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية . إذ لا يمكن بأى حال من الأحوال أن تصور مؤلفاً مسرحياً يقدم أبطاله وهم في حالة غيبوبة أو في حالة نعاس وحينما تكون حياتهم النفسية غير قائمة بما هو مطلوب منها .

« كما لا يمكن أن تصور أن يجمع ذلك المؤلف على المنحة بين شخصين لا يعرف أحدهما الآخر لحسب ، بل يرفضان التعارف وتبادل الأفكار والمشار ، أو يخفى كل منهما هذه الأفكار والمشار عن الآخر بأن يجلس كل منهما في طرف من طرفي المنحة .

« وفي هذه الظروف لا يعود ثمة مبرر لدخول المتفرج إلى المسرح مادام أنه لن يجد في المسرح ما جاء من أجله ، أعنى إحساسه بمشار الأشخاص المشتركين في المسرحية واكتشافه لأفكارهم .

« وكل يختلف الأمر عندما يدخل هذان الممثلان نفسيهما إلى المنحة فإذا أحدهما راغب في أن يشرك الآخر في مشاعره أو في إقناعه بأفكار يؤمن بها ، بينما يبذل الآخر قصارى جهده للمشاركة في تلك المشار أو تفهم تلك الأفكار .

« والمتفرج عندما يشاهد مثل هذا التبادل العاطفي والفكري ، يصبح كمن يستمع إلى محادثة ، ويقوم بدور صامت في تبادل المشار التي تجري بينهما ، وتستثيره التجارب التي يمران بها ، ولكن المتفرجين لا يستطيعون أن يفهموا ما يدور على المنصة وأن يشاركوا جزئياً فيه إلا في أثناء استمرار هذا الاتصال الوجداني بين الممثلين .

« وإذا أراد المثلون أن يستأثروا حقاً بانتباه عدد كبير من المتفرجين فيجب أن يبذلوا قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشار والأفكار والأفعال التي تجري بينهم . ويبقى أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة وهامة ، بحيث تكفل للمثلين السيطرة على انتباه المتفرجين . لأن ماهذه العملية من أهمية قصوى يحظى أحكم على الاهتمام بها اهتماماً خاصاً ودراسة أطوارها الرئيسية المختلفة بعناية .

استهل تورسوف كلامه بقوله : « سأبدأ ، بالاتصال الذاتي الوجداني ،
وقبل ذلك أسألكم : متى تتحدث إلى أنفسنا ؟ » .

« إننا نفعل ذلك كلما فاضت بنا الكاس فلا نعود نستطيع السيطرة على
مشاعرنا ، أو عندما نكون في صراع مع فكرة لا قبل لنا بهضمها واستيعابها
أو عند ما نبذل جهداً .

لكي نستذكر شيئاً ما ، فنحن نحاول طبعه في ذاكرتنا بقراءة بصوت
مرتفع ، أو عندما تنفس عن مشاعرنا — سواء أكانت مشاعر حزينة أم
مشاعر مريحة — فنعبّر عنها ببارات مسموعة . .

وهذه المواقف نادرة في الحياة المادية ، إلا أنها كثيرة الحدوث في
المسرح . فعندما تسنح لي فرصة على المنصة للاتصال الوجداني بمشاعري
في صمت ؛ فإنني أجد في ذلك متعة . وهي حالة ألفتها خلع المسرح ، وأشعر
لإزائها بارتياح تام . ولكن عندما أجدني مضطراً إلى إلقاء نغمات طويلة
مفعمة بالبلاغة تلتابى الأخيرة .

كيف يمكن أن أجد طريقة لقيامي على المنصة بشيء لا أقوم به خارجها ؟
كيف يمكن أن أعاطب نفسي ذاتها ؟ إن الإنسان مخلوق عظيم رحب ، فهل
ينبغي أن يواجه المرء الحديث إلى عقله أم إلى قلبه أم إلى يديه وقدميه ؟ ومن
أين وإلى أين ينبغي أن يتدفق تيار هذه التجوى الروحية ؟

لكي نحل الإشكال يجب أن نختار فاعلاً ومفعولاً — أعني ذاتاً تقوم
بالفعل وموضوعاً ينصب عليه الفعل . فأين أجدهما ؟ مالم أستطع العثور
على هذين المركبين المتصلين اتصالاً داخلياً أجدني عاجزاً عن توجيه انتباهي
الحائر الذي يسهل دائماً انجذابه إلى الجمهور .

لقد قرأت ما يقول المهندس في هذا الموضوع . إنهم يؤمنون بوجود

نوع من الطاقة الحيوية تسمى «برانا» تهب الحياة لأجسامنا ، ومركز إشعاع هذه البرانا ؛ في زعمهم ، هو الصغيرة الشمسية أو مجموعة الأعصاب الواقعة بين عظمة الصدر والبطن (عند تجويف المعدة) ، ومن ثم يكون لدينا — بالإضافة إلى المخ الذى يعتبر عموماً المركز العصبى والنفسى لكياننا — مصدر آخر مشابه بالقرب من القلب ، وبالأحرى في مجموعة الأعصاب الواقعة في تجويف المعدة .

ولقد حاولت أن أحقق الاتصال بين هذين المركزين ، فكانت النتيجة أننى شعرت حقاً أن هذين المركزين ليسا موجودين لحسب ، بل إن كلا منهما متصل بالآخر فعلاً . وبدأ لى أن مركز المخ هو مقر الوعي ، وأن مركز الأعصاب في الصغيرة الشمسية هو مقر الوجدان ، أعنى العاطفة أو الانفعال .

« وكان شعورى أن عقلى على صلة بوجدانى ، وابتهجت لشورى على الفاعل والمفعول به اللذين كنت أبحث عنهما . ومنذ تلك اللحظة التى تم لى فيها هذا الاكتشاف أصبحت قادراً على الاتصال بذاتى على خشية المسرح ، إما فى صمت أو بصوت مسموع ، مع احتفاظى بسيطرتى الكاملة على نفسى .

« ولست أرغب فى البرهنة على ما إذا كانت البرانا موجودة بالفعل أم أنها غير موجودة ، فقد تكون مشاعرى ذاتية خالصة ، وقد يكون الأمر كله من صنع خيالى . بيد أن ذلك لأهمية له ما دمت أستطيع أن أستخدم هذه الفكرة للوصول إلى هدفى ، وما دمت أجد فيها عوناً . فإذا كانت طريقتى العملية غير العلمية يمكن أن تفيدكم فيها ونعمت ، وإلا فإنى إن أصر على اتباعها .

وبعد فترة صمت وجيزة أردف تورسوف قائلاً :

« أما عملية الاتصال المتبادل بينك وبين شريكك فى المشهد فتتحققها أسهل بكثير ، إلا أننا نصطدم بصعوبة هنا أيضاً . ولنفرض أن أحدهم يقف معى على المسرح وأنه يتصل بى اتصالاً مباشراً ، ولكننى فأزع العطول . ولك أن تنظر إلى لتأكد من ذلك . إن لى أنفأ وقفاً وفراعين ورجلين وجسماً

كبيراً ، فهل يمكنك الاتصال بهذه الأجزاء جميعاً دفعة واحدة ، إن كان ذلك غير ممكن فاختر جزءاً واحداً ترغب في استهدافه .

وهنا يقول أحد الزملاء : « العينان . لأنهما مرآة الروح » .

ويقول تورتسوف : « أرايت ؟ عندما تريد الاتصال بشخص ما فإنك تبحث أول ما تبحث عن روحه ، عن عالمه الداخلي . والآن حاول أن تنثر على روحى الحية ، على ذاتى الحقيقية الحية » .

وعندئذ سألكه : « وكيف ؟ »

فنهش المدير وقال : « ألم يسبق لك أن أطلقت مشاعرك رغبة منك في استشفاف روح شخص آخر ؟ انظر إلى بانتباه ، وحاول أن تفهم وتستشف حالتى الداخلية . نعم هكذا . والآن قل لى كيف تجدنى ؟ » .

فقلت : « لى لأجدك طلياً ورصيناً ولطيفاً وممتلاً بحبيرة ومهتماً بما تفعل » ، فسألتنى : « والآن ماذا ترى ؟ »

فتفرست فى وجهه ، وإذا بى لجأة لا أجد أمامى تورتسوف ، بل أجد قاموسوف (الشخصية الشهيرة فى مسرحية « الشقاء الذى يجلبه الذكاء المفرط) بجميع مميزات الممودة : العينين المفرطتين فى السذاجة ، والفم الغليظ ، واليدين الكبيرتين الثقيلتين ، والحركات الرخوة التى يتميز بها شيخ يسرف فى الاستسلام لأهوائه .

وسألتنى المدير بصوت يشبه صوت قاموسوف : « من تخاطب الآن ؟ » .

فأجبت : « قاموسوف بالطبع » ،

فقال وهو يسود فى الحال لى شخصيته هو : « وما الذى حدث لتورتسوف ؟ لو لم تكن توجه انتباهك لأنف قاموسوف ويديه اللتين استطعت تقليد مظهرهما مستمينا بطريقة فنية ، بل لى الروح الكامنة وراء المظهر ، لأدركت أن الروح لم تتغير . لى لا أستطيع أن أطرد روحى من جسمى وأستاجر

روحاً أخرى تحمل محلها . وإذن فلا بد أنك عجزت عن الاتصال بتلك الروح الحية . وإذا كان الأمر كذلك فما الذى كنت على اتصال وجدانى به ؟

وكان ذلك هو بالذات موضع تساؤلى ، ولذا حاولت أن أتذكر التغيرات التى طرأت على مشاعرى نتيجة لتغير الشخص المائل أمامى ، وحاولت فاموسوف محل تورسوف . وكيف تحولت تلك المشاعر من الاحترام الذى أكنه لتورسوف إلى السخرية والضحكة المرحلة اللتين يبعثهما الآخر . كنت بالطبع على اتصال بروح المدير طوال الوقت ، غير أن الأمر لم يكن واضحاً فى ذهنى . . .

فقال المدير شارحاً : « كنت على اتصال بكائن جديد يمكن أن تسميه « فاموسوف - تورسوف » ، وستفهم فى الوقت المناسب هذه التحولات السحرية التى يمكن أن تحدث للفنان المبدع . ولكن يكفى الآن أنك تفهم أن الناس يحاولون دائماً أن يصلوا إلى الروح الحية للشخص الذى يخالطونه . وأنهم لا يتصلون بالآقف أو العين أو الأذنين كما يفعل بعض المثليين على المنصة .

وكل ما يحتاج إليه شخصان حتى يتم بينهما تبادل وجدانى طيبى مشترك هو أن يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً وثيقاً - أحاول أنا أن أثبتك أفكارى ، وتبذل أنت جهداً لتقبل شئ من ممرقى وتجربتى .

وهنا اعترض جريشا قائلاً : « بيد أن هذا لا يعنى أن التبادل مشترك ، أو أن ثمة أخذاً وعطاء بين الطرفين ، فأنت - الفاعل أو الطرف الإيجابى - نبثنا مشاعرك ، أما نحن - المفعول به أو الطرف السلبى - فكل ما تفعله هو أن نتقبل منك . فأى تبادل فى هذا ؟ » .

فسأله تورسوف : « قل لى ما الذى تفعله فى هذه اللحظة - أأستنجمين ؟ أأستعبر عن شكوكك وتحاول أن تقتضى ؟ هذا هو تبادل المشاعر الذى تبحث عنه

فأصر جريشا على وجهة نظره قائلاً : « إن ثمة تبادلاً الآن ، ولكن هل كان التبادل موجوداً بينما كنت تتكلم وكنا نحن نكتفى بالإفصاح ؟ »

فأجاب تورسوف : « لست أرى أى اختلاف . لقد كنا تبادل الأفكار والمشاعر في تلك اللحظة ، كما أننا نتبادلها الآن ، ومن الواضح أن الأخذ والعطاء يتتابعان في حالة اتصال الواحد منا بالآخر . ولكن حتى بينما كنت أنكلم وكنت أنت تهتفت ، كنت أشعر بما يجالطك من شكوك . وكان نفاذ صبرك ودهشتك وتوتر أعصابك تصل جميعها إلى .

« لماذا كنت أشرب هذه المشاعر منك ؟ لأنك لم تستطع احتجازها . لقد كان ثمة التقاء بين مشاعرنا حتى وأنت صامت . وبالطبع لم يتضح ذلك إلا عندما بدأت تتكلم . إلا أن هذا يثبت مدى رسوخ تيار الأفكار والمشاعر المتبادلة . ومن الضروري بصفة خاصة المحافظة على اتصال هذا التيار اتصالاً مستمراً على المنصة ، لأن الممثلين يربون عن أفكارهم ومشاعرهم في عبارات نكاد نتخذ دائماً شكل الحوار .

« ولسوء الحظ قلما يتحقق هذا التيار المتصل ، إذ لا يستخذه معظم الممثلين - إذا كانوا حقاً يشعرون بوجوده على الإطلاق - إلا وهم يؤدون العبارات التي يقتضيه دورهم أداءها ، وما يكاد الممثل الآخر ينطق بعبارات دوره حتى ينصرف الممثل المشترك معه في أداء المشهد عن الإفصاح وعن بذل أى محاولة لتقبل ما يقوله الآخر . لأنه يتوقف عن التمثيل حتى يسمع العبارة التي تشعره بحلول الدور عليه في الكلام . وهذه العادة تعطل التبادل المستمر ، لأن التبادل المستمر يتوقف على تقبل المشاعر وبها في أثناء النطق بعبارات الدور ، وفي أثناء الرد على تلك العبارات أيضاً ، وحتى في أثناء لحظات الصمت ، حين تواصل الأعين القيام بمهمة التبادل .

« ومثل هذا الاتصال المتقطع خطاً من أساسه . فعندما نتحدث إلى الشخص الذي يشترك معك في التمثيل . يجب أن نتعلم كيف نتأثر على بذل الجهد إلى أن

تأكد من أن أفكارك قد نفذت إلى نطاق وحيه . ولا يبق لك أن تستمر في أداء ما بقى من عبارتك إلا بعد أن تقتنع بهذا ، وبعد أن تضيق بعينيك ما لم تستطع التعبير عنه بالألفاظ . وبالمثل يجب أن تتعلم كيف تستوعب كلمات زميلك وأفكاره ، وأن تستوعبها كل مرة وكأنك تسمعها للمرة الأولى . يجب أن تمي عباراته اليوم بالرغم من أنك سمعتها من قبل مرات ومرات خلال التدريبات وفي أثناء تقديم المسرحية إلى الجمهور . يجب أن يتم هذا الاتصال في كل مرة تملآن فيها معاً ، وهذا أمر يتطلب قدراً كبيراً من الانتباه المركز والمهارة والدربة الفنية .

وبعد فترة صمت وجيزة قال المدير : «لنا سفير في دراسة مرحلة جديدة : هي مرحلة الاتصال الوجداني بشيء خيالي غير واقعي ولا وجود له ، شبح مثلاً ، ثم أردف قائلاً :

« يحاول البعض أن يروهموا أنفسهم أنهم يرونه بالفعل ، وهم يستنفدون كل طاقتهم وانتباههم في بذل هذا الجهد . بيد أن الممثل المحرب يعلم أن ماله أهمية ليس هو الشبح نفسه ، بل علاقته الداخلية به . ومن ثمة فإنه يحاول أن يجيب لإجابة غلصة على سؤال لنفسه : ما الذي يمكن أن أفعله لو أن شبحاً ظهر أمامي ؟

«لأن بعض الممثلين - ولا سيما المبتدئين منهم - يستخدمون موضوعاً من صنع خيالهم وهم يعملون في بيوتهم لأنهم لا يجدون موضوعاً حياً . وهذا ينصرف انتباههم إلى إقناع أنفسهم بوجود شيء لا وجود له ، بدلاً من تركيز انتباههم فيما ينبغي أن يكون هدفهم الداخلي : وعندما تكون فيهم هذه العادة السيئة تراهم ينقلونها - دون وعي منهم - إلى خشية المسرح ، ويترتب على ذلك أن يصبح الشيء الخي شياً غريباً عليهم ، لعدم تعودهم عليه . لأنهم يصنعون شيئاً وهمياً لا حياة فيه بينهم وبين زملائهم ، وهذه العادة الخطرة تتأصل في نفوسهم أحياناً إلى درجة أنها قد تلازمهم مدى الحياة .

« وأى عذاب يمكن أن تعانيه وأنت تعمل مع مثل ينظر إليك ولكنه يرى شخصاً آخر، وكيف أعماله بالنسبة لذلك الشخص وليس بالنسبة إليك؟ »
 « إن أمثال هؤلاء الممثلين يكونون منقطعين عن الأشخاص الذين ينبغي أن تربطهم بهم أوثق الروابط الوجدانية : إنهم لا يستطيعون أن يستوعبوا كلماتك أو نفحات صوتك أو أى شيء آخر ، وترامى وكأنما تغشى عيونهم صحابة وهم ينظرون إليك . ولذا يجب أن تتجنب هذه الطريقة الخطرة المميتة ، إنها تضرب بحدودها فى نفسك حتى تتمكن منك ، ويصبح من الصعوبة بمكان التخلص منها »

وعندئذ سألته : « وماذا تفعل إذا لم يكن لدينا شيء حتى ؟ » .

فقال : انتظر حتى تجد شيئاً حياً . وستلقون دروساً فى التدريب حتى تتمكنوا من القرن فى مجموعات تتكون كل منها من شخصين أو أكثر . ودعوني أكرر طبعكم أنى أصر على ألا تقوموا بأى تمرينات خاصة بالاتصال الوجدانى إلا مع أشياء حية وإشراف خبير .

هذا وثمة نوع من الاتصال أكثر صعوبة وهو الاتصال المتبادل بشيء جماعى وبعبارة أخرى الاتصال بالجمهور .

وهذا الاتصال لا يمكن - بالطبع - أن يتم مباشرة . وتعود الصعوبة هنا إلى أننا نكون على صلة بزميلنا على النصبة والمتفرج فى الوقت نفسه ، فأما اتصالنا بالأول فهو مباشر وواضح ، وأما اتصالنا بالمتفرج فهو اتصال غير مباشر ولا شعورى ، والطريف فى الأمر أن صلتنا بكل منهما صلة متبادلة . وهنا يترضى بول قائلاً :

أفهم كيف يكون الاتصال بين الممثلين متبادلاً ، بيد أنى لا أفهم كيف يكون الاتصال متبادلاً بين الممثلين والجمهور ، إذ معنى هذا أن يعطينا الجمهور شيئاً ، ولكن ما الذى نأخذه من الجمهور فى الواقع ؟ لاشيء سوى التصفيق والأزهار ، وحتى هذه الأشياء لا نحصل عليها إلا بعد انتهاء المسرحية .

فسأله تورتموف : ومارأيك في الضحكات واللموع والتصفيق
وصيحات الاستهجان والأفعال في أثناء تقديم المسرحية ؟ ألسن تحسب
لهذا كله حساباً ؟.

استمحوالى أن أقص عليكم واقعة تصور لكم ما أرى إليه : حدث
عند تقديم مسرحية « الصفر الأزرق » ، في حفلة خاصة للأطفال — وفي
أثناء المشهد الذى تحاكم فيه الأشجار والحيوانات الأطفال — أن شمرت
بشخص يضربنى بكوعه . لقد كان طفلاً فى العاشرة من عمره يمس فى صوت
مضطرب مغم بالخوف على مصير « ميتيل وتيليل » :

قل لهم : إن القط يستمع . لقد تظاهر بالاختباء ولكنى أستطيع أن
أراه ، وعندما فعلت فى تطمينه ، تسلل قريباً من الأضواء الأرضية وأخذ
يمس إلى الممثلين اللذين كانا يقومان بدورى ميتيل وتيليل ليجردهما من
الخطر المحقق بهما .

أليست هذه استجابة حقيقية ؟

لئن كنتم تريدون إدراك مدى ما تحصلون عليه من الجمهور فدعوني أقترح
عليكم التثيل أمام قاعة غالية من المتفرجين . هل يستويكم أن تفعلوا ذلك ؟
كلا ، لأن التثيل بدون جمهور كالغناء فى مكان لا يبرى فيه الصوت .
أما التثيل أمام جمهور كبير يتجاوب معكم فهو كالغناء فى حجرة تبلغ
معداتها السمعية حد السكال . إن الجمهور هو المعدات السمعية الروحية التى
تحتاج إليها : إنه يرد إلينا ما يأخذه منا فى صورة أفعالات ومشاعر
إنسانية حية .

إن مشكلة الاتصال بمجموعة من الناس هذه تحمل بطريقة بسيطة فى
أنماط التثيل التقليدية والمصطنعة . خذوا مثلاً المهازل الفرنسية القديمة التى

يتخاطب فيها الممثلون الجمهور باستمرار ، إذ يتقدمون إلى صدر المحصة ويوجهون إلى الجمهور ملاحظات فردية قصيرة أو خطباً طويلة تشرح سير الأمور في المسرحية ، وهم يفعلون ذلك باعتداد وثقة وهذوء مشير للعواطف؛ والواقع أنك إذا كنت ستتمصل بالجمهور اتصالاً مباشراً فيحسن بك أن تسيطر عليه .

ثم هناك ناحية أخرى لموضوع الاتصال في المشاهد المحتوية على مجموعات من النفوغاء ، حيث تضطر إلى الاتصال اتصالاً مباشراً وسريعاً بجماعة من الناس ، ونحن نتجه أحيانا إلى أفراد معينين في الجماعة ، ويتعين علينا أحيانا أخرى أن نتخاطب الجماعة كلها فيتم بيننا وبينها اتصال متبادل واسع المدى . ويكسب عملية الاتصال الوجداني المتبادل قوة بالغة اختلاف غالبية الأفراد المشتركين في تمثيل مشهد جماعي كل عن أخيه اختلافاً تاماً ثم ما تضيفه هذه الجماعة على ذلك الاتصال من أفكار وانفعالات متباينة أشد التباين ، كما أن صفة الجماعة تستثير مشاعر كل فرد من الأفراد المكونين لها على حدة ، ومشاعرهم جميعاً بوصفهم مجموعة ، وهذا يستثير مشاعر الممثلين الرئيسيين ، ويكون له وقع كبير في نفوس المتفرجين .

ثم انتقل تورسوف إلى مناقشة الاتجاه غير المرغوب فيه الذي يتخذه الممثلون الآليون حيال الجمهور فقال :

لأنهم يتصلون بالجمهور اتصالاً مباشراً متجاهلين الممثلين الذين يمثلون معهم ، وتلك طريقة لا تكلفهم أى جهد يذكر ، بل الواقع أن هذا لا يعدو أن يكون استمراراً . وأعتقد أن باستطاعتكم أن تميزوا بين ذلك وبين مجهود صادق يبذله الممثل لكي يتبادل به المشاعر الإنسانية الحية مع الممثلين الآخرين . إن ثمة اختلافاً واسع المدى بين هذه الطريقة بإمكانياتها الإبداعية الخلاقة ، وبين الحركات النظرية الآلية المعتادة — إنهما طريقتان مختلفتان ومتناقضتان في آن واحد .

ويمكن أن نسمع بكل شيء إلا بهذه الطريقة المفتعلة، وإن كان ينبغي لكم دراسة هذه الطريقة، لكي تستطيعوا تجنبها والقضاء عليها.

وختاماً أريد أن أقول كلمة عن المبدأ الفعال الذى يمكن وراء عملية الاتصال الوجدانى — يظن البعض أن حركاتنا الخارجية المرئية هى مظهر للنشاط والفاعلية، وأن العمليات الداخلية غير المرئية المصاحبة للاتصال الوجدانى ليست مظهراً من مظاهر ذلك النشاط وتلك الفاعلية. وهذه الفكرة الخاطئة تدعو إلى المزيد من الأسف لأن كل مظهر من مظاهر النشاط الداخلى له أهميته وقيمه. ومن ثم وجب عليكم أن تهملوا كيف تقدرون ذلك الاتصال الروحى حق قدره لأنه مصدر من أهم مصادر الفعل.

استهل المدير الدرس بقوله: إذا كنت تريد أن تبادل شخصاً ما أفكارك ومشاعرك، وجب عليك أن تقدم إليه شيئاً تكون قد خبرته بنفسك. وفى الأحوال العادية تمدنا الحياة بمادة تلك الأفكار وهذه المشاعر، وهى المادة التى تنمو فى نفوسنا نمواً تلقائياً وتنبثق من الظروف المحيطة بنا.

أما فى عالم المسرح فالأمر يختلف وهذا الاختلاف مثار لصعوبة جديدة إذ المفروض أن نستخيم الأفكار والمشاعر التى خلقها مؤلف المسرحية. وتمثل هذه المادة الروحية، وبالأحرى تلك الأفكار والمشاعر، أصعب من اصطناعك لقوالب خارجية لانفعالات لا وجود لها، وهو ما كان يحدث بمقتضى الطريقة القديمة المفتعلة.

وإنه لأشق بكثير أن تتصل بزميلك فى التمثيل اتصالاً وجدانياً صادقة

من أن «تتظاهر» بأنك متصل به هذا الاتصال الصادق . إن الممثلين يحبون اتباع الطريق الأسهل الذى لا يكلفهم شيئاً ، ولذا يصرم أن يأخذوا بالتقاليد المعتادة لذلك الاتصال بدلا من أن يجعلوه اتصالا وجدانيا حقيقيا .

وهذا أمر يستحق التفكير ، لأنى أريد أن تفهموا وتروا وتحسوا ما يرجع أن نقدمه إلى الجمهور على زعم أنه تبادل للأفكار وللشاعر .

قال المدير ذلك ثم احتلى المنصة وقام بتمثيل مشهد كامل بطريقة تمتاز بالمهارة والتمكن من الصنعة المسرحية ، وقد بدأ بإنشاد بعض أبيات من الشعر كان يخلق كلماتها بسرعة وبراعة ، ولكن بطريقة لا يمكن أن توضح لنا ما يقول بحيث عجزنا عن فهم كلمة واحدة .

ثم سألنا : ما هى طريقة اتصالى بكم الآن ؟

ولم نجرؤ أن نوجه إليه نقداً ، ومن ثمة فقد بادر هو بالإجابة على سؤاله . قائلا : لم أكن متصلا بكم على الإطلاق . لقد كنت أعظمهم يمنع كلمات ، وأثرها حولي كأنها حبات من البازلاء ، دون أن أعرف حتى ماذا كنت أقول .

هذا هو أول نمط للمادة التى تقدم للجمهور فى كثير من الأحيان بوصفها أساسا للرابطة بينه وبين الممثلين — غشاء لآخر فيه . . هراء لا تفكير فيه لمعاني الكلمات نفسها ، أو لما تطوى عليه من ملولات . ولا هدف سوى الرضا فى أن يكون المرء مؤثرا .

وبعد ذلك أعلن المدير أنه سيؤدى المناجاة الطويلة التى يلقيها الحلاق فى الفصل الأخير من مسرحية « فيجارو » وكان تمثيله هذه المرة أعجوبة من الحركات المدهشة والنبرات الصوتية والتنغيمات ، والضحك الذى تصل

عدواه إلى الآخرين ، والنطق الذى يرتد رنين البلور والإلقاء السريع والصوت الذى تتغير طبقاته بطريقة باهرة وجرس خلاب . ولم نستطع أن نمنع أنفسنا من التصفيق والحتاف إلا بشق الأنفس : لقد كان هذا كله يؤثر فينا تأثيراً مسرحياً إلى حد بعيد ، ومع ذلك لم نترك شيئاً من المضمون الداخلي للبناءة لأننا لم نكن قد فهمنا شيئاً مما قال .

وعندئذ سألنا المدير مرة أخرى : « والآن قولوا لى ما طيبة العلاقة التى كانت تربطنى بكم هذه المرة . وعجزنا عن الإجابة مرة أخرى .

فتولى المدير عنا الإجابة قائلاً :

لقد قدمت لكم نفسى فى دور من الأدوار ، واستخدمت لهذا الغرض حاجة فيجارو بكل ما تشتمل عليه من كلمات وإيماءات وإمكانيات . لأننى لم أقدم لكم البور نفسه ، بل عرضت عليكم نفسى وسماتى الشخصية فى ذلك الدور : عرضت عليكم شكلى ووجهى وإيماءاتى والأوضاع المصطنعة التى كان يحلولى اتخاذها ، وعاداتى الملازمة وحركاتى ومشيى وصوتى وأسلوبى فى الإلقاء وطريقة نطقى للكلمات ونبرات صوتى ومزاجى الخاص ووسائل صنعى المسرحية ، كل شيء إلا المشاعر .

وأولئك الذين تتوفر فيهم وسائل التعبير الخارجى لا يجدون أية صعوبة فى القيام بما قمت أنا به الآن — وما عليك إلا أن تجعل صوتك يدوى : وأن تجعل لسانك يطلق الكلمات والعبارات بوضوح ، وأن تتوخى الجمال فى أوضاع جسمك ، ليكون التأثير العام تأثيراً ساراً . لقد كنت أقصر ف كما تتصرف المغنية الشعبية الجميلة فى مقهى من المقاهى الثنائية ، إذ كنت أراقبك باستمرار لأرى ما إذا كنت قد وقعت فى التأثير على نفوسكم . كنت أشعر لأنى سلمة معروضة وأنكم أتمم المشركون . . .

وهذا مثل آخر للطريقة التي يجب أن تتجنبوها في التمثيل ، بالرغم من أن هذه الصورة من صور التمثيل الاستراضى تستخدم على نطاق واسع ، وتلقى قبولا عظيما من الجماهير .

ثم انتقل تورنسوف إلى مثال ثالث فقال :

رأيتموني — منذ قليل — أقدم نفسي وأستعرض مهارتي ، أما الآن فسأعرض عليكم دوراً ينطبق وما أُراده المؤلف ، ولكن هذا لا يعني أنني سوف أعيش في دوري ، لن يكون الغرض من تمثيل هذه المرة هو رغبتى في إحياء المشاعر التي ينطوي عليها الدور . بل تقديم القالب والكلمات وتعبيرات الوجه الخارجية والإيماءات والحركات المسرحية . لن أخلق الدور وإنما سأكتفي بمجرد تصويره تصويراً خارجياً .

وبعد ذلك قام المدير بتمثيل مشهد يجد فيه أحد الجنرالات الكبار نفسه وحيداً في بيته صدقة ، وليس لديه ما يعمل ، ويدافع من شعوره بالملل يضع جميع الكراسي الموجودة في المنزل في صفوف متراصة كأنها جنود تشترك في استعراض ، ثم يأخذ في جمع ما يجد من أشياء على كل منضدة في أكوام أنيقة ، ثم يفكر في شيء آخر يلذ له القيام به ، وبعد ذلك ينظر في فرع إلى رزمة من الرسائل الرسمية ، ويوقع عدداً من الخطابات دون أن يقرأها ، ثم يتنامى ويتمطى ، ثم يعيد القيام بكل ما قام به من أعمال تافهة .

وكان تورنسوف يلقي المتأجاة بوضوح يستثير الإعجاب ، ويتحدث عن نبالة اللذين يحتلون مراكز مرموقة في المجتمع وعن الجهل المطبق الذي يتسم به كل من عداهم . وكان تورنسوف يقوم بذلك كله بأسلوب يشجع فيه البرود كأن الأمر لا يعنيه شخصياً ، مكتفياً برسم الصورة الخارجية للشهد دون أن يبذل أدنى محاولة لإشاعة شيء من الحياة أو العمق فيه . وكان يؤدي دوره في بعض المواضع بسرعة وحيوية فنية ، بينما يعتمد في مواضع أخرى إلى التراخي في وضع جسمه وفي إيماءاته وحركاته . ليعود فيبرز سمة خاصة

من سمات الشخصية التي يصرزها . وكان يرمق جمهوره من طرف عينه باستمرار ، ليتحقق من أن ما يفعله يؤثر عليهم ، كما كان يعتمد لإطالة لحظات الصمت ، كما يفعل الممثلون وهم يقومون بالبرة الخسبائة بأداء دور يجيدون أدائه . لم يكن ثمة فارق بينه وبين الجراموفون ، أو بينه وبين عامل من عمال عرض الصور المتحركة يقوم بعرض نفس الشريط السينمائي بلا انقطاع . وإلى مالا نهاية .

ثم أردف المدير قائلاً : والآن يتبقى تصوير الطريقة السلمية والوسائل الصحيحة التي ينبغي استخدامها لتحقيق الاتصال بين المنصة والجمهور .

لقد رأيتكم أقم بيان ذلك مرات كثيرة ، وتعرفون أنني أحاول دائماً أن أقوم بيني وبين زميلي في التمثيل علاقة مباشرة ، وأن أنقل إليه مشاعري المشابهة لمشاعر الشخصية التي أمثلها . أما الباقي ، أعني اندماج الممثل في دوره اندماجاً كاملاً ، فأمر يحدث من تلقاء نفسه .

وسأقوم الآن باختباركم ، وسأبنيكم إلى حدوث أى اتصال وجداني ، خاطئ بينكم وبين زملائكم بدق هذا الجرس . وعندما أقول : اتصالاً . وجدانياً خاطئاً ، فإنني أعني أنكم لستم على اتصال مباشر بزملائكم ، أو أنكم تستعرضون مهارتكم أو دوركم ، أو أنكم تلقون عبارات دوركم إلقاء لا روح فيه . كل هذه الأخطاء سيعلم الجرس حدوثها ..

وتذكروا أنه لا يوجد إلا ثلاثة أنماط من الاتصال يمكن أن تفوز بموافقتي التي سأعرب عنها بدمق الجرس وهي :-

١ - الاتصال الوجداني المباشر بالشخص موضوع الحديث (أى بالزميل) الموجود على المنصة ، والاتصال غير المباشر بالجمهور .

٢ - اتصال الممثل بنفسه اتصالاً وجدانياً .

٣ - الاتصال الوجداني بشخص غائب أو بشخص من صنع الخيال .
ثم بدأ الاختبار .

وقنا بول وأنا بالتثليل معاً ، وكنا نعتقد أننا أجدنا التثليل ، ولذلك
دعشنا عندما صك صوت الجرس أسماعنا مرات عديدة .

وبعد ذلك اختبر المدير الآخرين بنفس الطريقة . وكان آخر من
اختبر جريشا وسونيا ، وخيل إلينا أن المدير لن يتوقف عن دق الجرس
إلا أنه في الحقيقة دق الجرس مرات أقل بكثير مما كنا نتوقع .

وعندما سألتاه عن السبب قال :

معنى ذلك أن كثيرين من يفخرون بمقدرتهم مخبطون ، وأن آخرين
غيرهم ممن توجه إليهم سهام النقد يتبين أنهم قادرون على تحقيق الاتصال
الوجداني الصحيح فيما بينهم ؛ فالمسألة في كلتا الحالتين مسألة نسبية . يد أن
النتيجة التي نخلص إليها في النهاية هي أنه لا وجود للعلاقة الوجدانية الصحيحة
كل الصحة ، ولا للعلاقة الوجدانية الخاطئة كل الخطأ ، إذ أن عمل الممثل
يتفاوت جودة وردامة ، فهناك لحظات يجيد فيها التثليل ، ولحظات أخرى
يسئ فيها التثليل .

ولو أنك أردت أن تقوم بدراسة تحليلية لكان عليك أن تعبر عن
النتائج بنسب مئوية ، فتحل الممثل نسبة مئوية على اتصاله الوجداني بزميله ،
ونسبة أخرى على اتصاله بالجمهور ، وثالثة على إبراز دوره لقالب دوره ، ورابعة
على استعراضه مهارته . والعلاقة التي تكشف عنها النتائج النهائية بين هذه
النسب بعضها ببعض هي التي تحدد مدى الدقة التي استطاع بها الممثل تحقيق
عملية الاتصال الوجداني ، وقد يتفوق البعض في مجال الاتصال الوجداني
بزملائهم ، بينما يتفوق آخرون من حيث مقدرتهم على الاتصال الوجداني
بشخص خيالي أو بأنفسهم — وهؤلاء هم أقرب الممثلين إلى الكمال .

أما عن الجانب السلبي فإن بعض أشراط العلاقة بين الممثل وبين من
يتجه إليه بتفكيره أو بمحديته تعتبر أقل سوءاً من بعضها الآخر ، فإبرازك
مثلاً للقالب النفسي الخارجي للدور الذي تمثله بطريقة لا يتحقق فيها الانفعال

الذائق الصادق ، يعتبر أقل سوءاً من استعراضك لنفسك أو من تمثيلك الدور بطريقة آلية .

إن صور الاتصال الوجداني لا حصر لها . ومن ثم كان من الأفضل أن تتدرب على :

(١) اكتشاف الشيء الذى ينبغى لك الاتصال به على المنصة ثم الاتصال به اتصالاً وجدانياً فعلاً .

(٢) التعرف على الأشياء الزائفة ومقاومتها ، ويجب عليك - أولاً وقبل كل شيء - أن تبذل عناية خاصة بنوع المادة الروحية التى تقيم على أساسها اتصالك الوجداني بالآخرين .

- ٤ -

قال المدير : سنلقى اليوم نظرة على وسائلكم الخارجية لتحقيق الاتصال الوجداني المتبادل . إذ يجب أن أعرف إذا كنتم تقدرّون الوسائل المتاحة لكم حق قدرها . ولذا أرجوكم أن تملأوا خشبة المسرح وأن تجلسوا أزواجاً أزواجاً ، وأن يبدأ كل منكم نوعاً من النقاش مع زميله .

وقلت لنفسى : إن جريشا ربما كان أليق زملاً لى أنشب شجاراً معه . جلست إلى جواره ، وإن هى إلا لحظات حتى تحقق لى ما أردت . .

ولاحظ تورسوف أتى أستخدام أصابعى ومصمى بكثرة فى أثناء تعبيرى عن وجهة نظرى لجريشا ، فأمر أن تقيد يداى .

وعندئذ سأله : ولماذا ؟

فقال يجيبنى : لى تدرك أننا كثيراً ما نفشل فى تقدير قيمة الأدوات المتاحة لنا . أريدك أن تقتنع بأنه إذا كانت العيتان مرآة الروح ، فإن أطراف الأصابع هى عين الجسم .

ولما لم أعد أستطيع استخدام يداى وجدتنى أزيد فى نبرات صوتى ، إلا أن تورسوف طلب منى أن أتكلم دون أن أرفع صوتى ودون أن أضيف

إلى نبرات إطلاقات صوتية لازوم لها . واضطررت ذلك إلى استخدام عني وتعبيرات وجهي وحاجتي ورقتي ورأسي وجذعي ، وكنت أحاول أن أعوض الأدوات التي حرمتها ، ولكن المدير أمر بشد وثاقي إلى مقعدى ، فلم أعد أملك من وسائل التعبير سوى فى وأذنى ووجهي وعيني .

وسرعان ما أحاطت القيود بهذه الأعضاء أيضاً ، ولم يد يسعنى إلا أن أأزأر ، الأمر الذى لم يجد فتيلاً .

عندئذ لم يعد للعالم الخارجى وجود بالنسبة لى ، ولم يبق لى سوى تخيلتي وبصرى وسمى الداخلىين .

وتركت على هذه الحال فترة من الزمن ، ثم سمعت صوتاً خيلاً إلى أنه أت من بعيد جداً . وكان الصوت صوت تورسوف وهو يقول لى :

هل تريد أن يرد إليك عضو واحد من أعضاء الاتصال ؟ وإذا كان الأمر كذلك فأيتها تريد ؟

وحاولت أن أفهمه أتى سوف أفكر فى الأمر .

كيف أستطيع اختيار أكثر أعضاء لازوماً لى ؟ إن البصر يعبر عن المشاعر ، والكلام باللسان يعبر عن الفكر ، والمشاعر تؤثر على الأعضاء الصوتية ولا بد ، لأن نبرات الصوت تعبر عن الانفعال الداخلى ، كما أن السمع هو الآخر منبه عظيم لتلك الأعضاء . إلا أن السمع شئ موصول بالكلام ، هذا بالإضافة إلى أنهما يعملان معاً على توجيه حركات الوجه واليدين .

وأخيراً صحت فى غضب : إن الممثل لا يمكن أن يكون كسبياً يجب أن تترك له حرية استخدام جميع أعضائه .

وهنا أتى على المدير ثم قال :

ها أنتذا تتكلم أخيراً بأسلوب فنان يدرك القيمة الحقيقية لكل عضو

من أعضاء الاتصال الوجداني . كم تمنى أن تحتفى النظرة الجوفاء الخالية من
المعنى ومن الشعور من عين الممثل إلى الأبد ، وأن يحتفى الجود من قسبات
وجهه ومن جبهته ، وأن تحتفى الصوت الكليل الخالى من الحياة ، والكلام
الرتيب يجرى على وتيرة واحدة ، والجسم المتصلب المتقلص ذو العمود
الفقرى والرقبة الجامدين ، والأذرع والأيدى والأصابع والأرجل المنخشبة
الخالية من الحركة ، والمشية المتسكفة والعادات المصطنعة المثولة .

آمل أن يولى ممثلونا أجهزتهم الإبداعية الخلاقة من الناية مايوليه عازف
البيان آلة الحبيبة ذات الصناعة الممتازة .

استهل المدير كلامه اليوم بقوله : كنا حتى الآن نعالج الناحية الخارجية
المرئية المادية لعملية الاتصال الوجداني ، بيد أن ثمة جانباً هاماً آخر لهذه
العملية . وهو جانب داخلي روحي لا تلاحظه الأعين .

والصعوبة التي تواجهني في هذا الصدد هي أنه يجب على أن أحدثكم عن
شيء أحسه ولكنني لا أدرك كنهه - شيء خبرته ، ولكنني لا أستطيع أن
أقطع فيه برأى . إنني ليس لدى عبارات جاهزة للتعبير عن شيء لا أستطيع
تفسيره إلا بالتلبيح والإشارة - إلا بمحاولة جعلكم تستشعرون لأنفسكم
بأنفسكم ما في نص أدبي كالنص الآتي من « هاملت » ، من أحاسيس :

أمسكني من معصى وشدد عليه قبضته

ثم ابتعد عني بقدر ما تسمح به ذراعه الممتدة

وأخذ ، وهو يضع يده الأخرى على جبهته هكذا ،

يتفرس في وجهي بإمعان عظيم

كما لو كان يريد أن يرسمه ، وبقى على هذه الحال طويلا .

وأخيراً - بعد أن هو ذراعى قليلا

وأوما برأسه ثلاثا هكذا -

فثبت عن صدره زفرة بلغ من عمقها وأساها

أن خيل إلى أنها ستمزق جسمه

وستنزع الحياة منه - ثم أطلق سراحى

وانصرف وهو ينظر إلى جانبا

وكان كأنه يرى الطريق دون حاجة إلى عينيه

لأنه انطلق إلى الخارج دون أن يحولهما عنى

بل ظل يسلط على نورهما إلى آخر لحظة .

* * *

فهل يمكن أن تشعروا - خلال هذه الآيات - بالاتصال الوجداني
الصامت الذى تم بين هاملت وأوفيليا ؟ ألم يسبق لكم أن اتصتم بأحد
مثل هذا الاتصال فى ظروف مشابهة ، فإذا بشئ يسرى منكم . تباركتمنى
من أعينكم أو من أطراف أصابعكم أو من خلال مسامكم .

ترى ما هو الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه التيارات الخفية التى
تستعملها للاتصال ببعضنا البعض اتصالا وجدانياً ؟ سوف تكون هذه
الظاهرة فى يوم من الأيام موضوعاً للبحث العلمى . وإلى أن يحدث ذلك
فلنسم هذه التيارات إشعاعات ، ولنحاول أن نرى ما يمكن أن نكتشفه
بشأنها عن طريق الدراسة وتدوين الملاحظات عن أحاسيسنا . .

عندما نكون فى حالة هدوء نفسى فإننا لا نكاد نلاحظ عملية الإشعاع
هذه ، ولكن عندما نكون فى حالة انفعالية شديدة فإن هذه الإشعاعات
الصاعدة منها والواردة تصبح أكثر وضوحاً وتزيداً . وربما اتفه بعضكم إلى

هذه التيارات الداخلية في لحظات الافعال العنيف في أثناء تأديتهم لأدوارهم في الاختيار الأول ، وذلك عندما كانت ماريا تصيح طالبة النجدة مثلاً ، أو عندما كان كوستيا يصيح : دما يا جو ، دما ! أوفى أثناء قيامكم بأى من التمارين المختلفة التى كنتم تقومون بها .

لقد رأيت أمس فقط مشهداً بين فتاة في مقتبل العمر وبين خطيبها ، كانا قد تشاجرا وامتننا عن تبادل الحديث ، وجلس كل منهما بعيداً عن الآخر . وكانت الفتاة تتظاهر بأنها لاتراه على الإطلاق ، ولكنها كانت تفعل ذلك بطريقة تعتمد بها جذب انتباهه ، أما الشاب فكان يجلس ساكناً وهو يظفر ليلها بعينين ملزمهما الاستطاف ، وكان يحاول أن تلتقى عيناها بعينها حتى يتمكن من حرور مشاعرهما ، لقد كان يحاول أن يستشف روحها بماله من وسائل روحية خفية من وسائل الاتصال الوجداني ، إلا أن الفتاة الغاضبة كانت تقاوم جميع محاولاته تلك ، وأخيراً تمكن الشاب من أن يفوز منها بنظرة واحدة عندما استندارت ناصيته لحظة .

« وبدلاً من أن تسليه هذه النظرة وتدخل الطمأنينة إلى قلبه ، جعلته أشد اكتئاباً وحزناً . وبعد فترة انتقل الشاب إلى مكان آخر ليتمكن من مواجهتها والنظر في عينيها مباشرة — لقد كان يتوق إلى الإمساك بيدها ، إلى لمسها ونقل تيار مشاعره إليها .

« لم تكن ثمة كلمات أو صيحات أو تعبيرات وجمية أو إيماءات أو أفعال ، وهذا هو الاتصال الوجداني السريع المباشر فى أنقى صورة .

« وقد يكون لدى العلماء تفسير ما لطبيعة هذه العملية التى تخفى على الأنظار وكل مايسمى أن أفعل هو أن أصف ماأشعر به أنا نفسى ، وأن أشرح كيف أضع تلك المشاعر فى خيمة فنى » .

وعندما وصل المدير إلى هذا الحد من كلامه ، حدث ماأنهى الدرس لسوء الحظ .

وأقسمنا أزواجاً وجلسنا أنا مع جريشا . وبدأنا من فورنا تبادل الإشعاعات تبادلآ ليا .

وعندئذ طلب المدير منا أن نتوقف وقال :

« إنكما تستخدمان وسائل عنيفة منذ البداية ، في حين أن هذا هو الشيء الذى ينبغى لكما أن تتجنباه في مثل هذه العملية الرقيقة الحساسة . إن توتر عضلاتكما من شأنه أن يقضى على كل أمل في وصولكما إلى الفرض المنشود ثم قال في لهجة الأمر : « فليسترح كل منكما في جلسته ! أ أكثر من هذا أكثر من هذا بكثير ! اجلسا في وضع مريح هادئ . لا . ليس هذا بالوضع الذى يتحقق فيه الاسترخاء العضلى بالقدر المطلوب . لا ليس كذلك الا بد أن تتحقق الراحة في جلستكما . والآن فليتخير كل منكما للآخر . أقول فليتخير ، فهل تسميان هذا نظراً ؟ إن أعينكما تكاد تخرج من عجاجرها . استرخيا - تخلصاً من التوتر ! »

ثم وجه المدير السؤال التالى إلى جريشا . ماذا تفعل ؟

فقال جريشا بحبيبه : « إنى أحاول أن أوصل مناقشتنا حول الفن - »

وسأله المدير : « وهل تتوقع أن تعبر عن مثل هذه الأفكار بعينيك ؟ استخدم ألفاظاً ، واجمل عينيك توازنان صوتك . وربما شعرت بعد ذلك بالإشعاعات التى يوجهها كل منكما للآخر . »

ثم واصلنا نقاشنا ، وعند بلوغنا نقطة معينة منه قال المدير موجها حديثه إلى :

« عندما توقفتما عن النقاش لحظة - شعرت أنا أنك كنت ترسل إشعاعات إلى جريشا ، وأنت يا جريشا كنت تنبأ لاستقبالها . فذكر أن ذلك حدث في أثناء لحظة الصمت الطويلة التى أشرت إليها . »

فقلت : إن تلك اللحظة من الصمت تعود إلى أنى كنت قد عجزت عن إقناع

زميل بوجهة نظري ، فأخذت أعد له حجة جديدة .

وعندئذ استدار المدير إلى قائنا وقال : قل لي يا قائنا . هل شعرت بتلك النظرة التي وجهتها إليك ماريا ؟ لقد كانت تلك إشعاعات حقيقية .

وأجاب قائنا في مرارة : « لقد كانت عيناها مساطبتين على كأنهما قطعتان من الحجر . »

وهنا حاد المدير مخاطبتي قائلا :

« أريد منك الآن — بالإضافة إلى الإنصات — أن تحاول أن تتقبل من زميلك شيئاً ذا طابع حيوي . هل تستطيع بالإضافة إلى النقاش المسموع الواحي ، وبالإضافة إلى تبادل الأفكار — أن تشعر بتعاقب تيارات تجري في خط مواز ، بشيء تستقبله من زميلك بعينيك ، ثم ترسله إليه ثانية عن طريقهما . »

« إنه يشبه نهراً يجري تحت الأرض ، يتدفق دون انقطاع تحت سطح كل الكلمات المتبادلة ، ولحظات الصمت التي تخللها ، بحيث يحقق رابطة خفية بين المتحدث والمتحدث إليه . »

« والآن أريدك أن تقوم بتجربة جديدة . أريدك أن تحاول الاتصال بي اتصالاً وجدانياً . »

قال ذلك وهو يجلس مكان جريشا إلى جوارى ، ثم أردف قائلاً :

« فليخذ جسمك وضماً مريحاً — لا تكن عصياً ، ولا تنسرع ، ولا تكلف نفسك أكثر مما تطيق . وقبل أن تحاول نقل أى شيء إلى شخص آخر يجب عليك أن تد ما تريد نقله إليه . »

« منذ زمن ليس بالبعيد كان هذا النوع من العمل يبدو معقداً في نظرك ، أما الآن فمن السهل أن تقوم به . ويصدق الشيء نفسه على المشكلة التي نحن

بصددها . أريدك أن تنقل إلى مشاعرك ، من غير استعانة بالكلمات على الإطلاق ، وإنما من خلال عينيك لحسب .

قلت له : « ولكني لا أستطيع أن أعبر بعيني عن جميع درجات المشاعر التي تخالجي » .

فقال : « لائحة لنا في ذلك ، فلا تشغل بالك بدرجات مشاعرك جميعاً ، وسألته أنا في حيرة : « وماذا يبقى بعد ذلك ؟ » .

فقال : « مشاعر التفاهم والاحترام التي تستطيع أن ترسلها دون حاجة إلى الكلام . ولكنك لا تستطيع أن تجعل الشخص الآخر يدرك أنك تحبه لأنه شاب ذكي ونشط ويجتهد في عمله وذو شهامة ومروءة » .
وعندما فرغ المدير من كلامه سألته وأنا أحملي فيه : « ما الذي أحاول أن أعبر لك عنه ؟ » .

قال : « لا أعرف ولا يعني أن أعرف » .

— « لماذا ؟ »

— « لأنك تحاول في . إذا كنت تريدني أن أدرك المعنى العام لمشاعرك فلا بد لك أن تشعر أنت بما تحاول إرساله إلي » .

— « وهل يمكنك أن تفهم الآن ؟ إنني لا أستطيع التعبير عن مشاعري بطريقة أكثر وضوحاً » .

« إنك تنظر إلى نظرة استعلاء لسبب ما . ولست أستطيع معرفة السبب الحقيقي لذلك بدون ألفاظ . يبدو أن هذا خارج عن موضوع بحثنا الحالي . هل أحسست بتيار ما صادر عنك صدوراً حراً لا يعرفه شيء ؟ » .

فقلت : « ربما أحسست بذلك في عيني » . ثم حاولت أن أستشعر نفس الإحساس مرة أخرى . .

وعندئذ قال المدير : « لا . في هذه المرة كنت لا تفكر إلا في طريقة

لم أخرجك للتيار ، فكنت تعد عضلاتك وكانت ذقنك ورقبتك متوترتين ، كما بدأت عينك تهبطان . يمكن أن تحقق ما أطلبه منك بشكل أكثر بساطة وسهولة ودون افتعال . إذا كنت تريد أن تخضع شخصاً آخر لرغباتك فلتست في حاجة إلى استخدام عضلاتك ، إذ ينبغي أن يكون الإحساس الجسدي المترتب على هذا التيار إحساساً لا يكاد يلاحظ . أما القوة التي أراك تغذي بها ذلك التيار فقد تؤدي إلى انفجار أحد شرايينك .

وهنا عيل صبرى فصحت به :

« ولئن فلت أفهمك على الإطلاق . » .

فقال : « خذ قسطاً من الراحة الآن وسأحاول أن أصف نوع الإحساس الذي أريد أن يخاطرك . لقد شبه أحد تلاميذي بالعبير المنبعث من زهرة وشبهه آخر بالوهج الساطع في ماسة . ولقد علمت ذلك الشعور في أثناء وقوفي عند فوهة بركان :

« شعرت بالهواء الساخن المتصاعد من الثيران الهائلة التي تغور داخل الأرض . ترى هل يستهريك شيء من هذه الصور ؟ » ،
وقلت في عناد : « كلا ، بالمرّة ! » .

فتذرع تورسوف بالصبر وقال : « لئن سأحاول إقناعك بطريقة مختلفة . أنصت إلى :

« عندما أكون في حفلة موسيقية ، ولا تروقي الموسيقى فإني أحاول الشعور على طرق شتى أسل بها نفسي ، فأختار أحياناً شخصاً من النظارة ، وأحاول التأثير عليه تأثيراً مغناطيسياً . وإذا كانت ضحيتي امرأة جميلة حاولت أن أهبها إعجابي بها . أما إذا كان وجهها قبيحاً فإني أبدي لها مشاعر الاستمزاز . وفي مثل هذه الأحوال يخالفني إحساس جسدي معين . وربما كان ذلك الإحساس مألوفاً لديك . وعلى أي حال فهذا هو ما نبحت عنه في الوقت الحاضر » .

ويسأله بول : هل يخاللك ذلك الإحساس أنت نفسك في أثناء تنويمك
شخصاً آخر تنويماً مقناطيسياً ؟

فقال توريسوف بجميه : نعم بالطبع . ولذا كنت قد حاولت مرة أن
تستخدم التأثير المغناطيسى فلا بد أن تدرك ما أعنى تمام الإدراك .

فقلت وقد سرى عني : ذلك شيء بسيط ومألوف لدى مما .

وهنا قال توريسوف بلهجة تم عن الدهشة : وهل سبق لى أن قلت : إنه
شيء غير مألوف أو غارق ؟

قلت : كنت أبحث عن شيء . . خاص . . خاص جداً .

— وهذا هو ما يبحث دائماً . . لا يكاد المرء يستنجم كلمة مثل كلمة
إبداع أو خلق ، حتى تسارعوا جميعاً إلى المبالغة والتحويل .

والآن فلنقم بتجربتنا مرة أخرى .

فسألته : ما الذى أشعه الآن ؟

— الاستعلاء مرة أخرى .

— والآن ؟

— إنك تريد الآن أن تلاحظنى .

— والآن ؟

— وهذا أيضاً شعور مغمم صداقة ، إلا أن به شائبة من السخرية .

وغمرنى السرور لتمككه من حرور ما أردت التعبير عنه .

ثم سألتنى : هل فهمت كنه ذلك الشعور الذى يصحب التيار الصادر من
شخص إلى آخر ؟

وأجيبه فى شيء من التردد : أعزنى فهمته .

ويقول : إننا نسمى ذلك بلغتنا الدارجة إشعاعاً .

واستقبال تلك الإشعاعات هو العملية المقابلة ، فما رأيك في محاولة القيام بها .

وتبادلنا الأدوار ، فقام هو بنقل مشاعره إلى ، وقت أنا بمحاولة حررها .
وبعد أن فرغنا من التجربة قال : حاول أن تعبر عن إحساسك في ألفاظ .

قلت : لو أنني أردت التعبير عن ذلك الإحساس لعبرت عنه بابتسامة ،
لأنه يشبه انجذاب قطعة من الحديد إلى مغناطيس .

ووافق المدير على قولي هذا ثم سألني عما إذا كنت قد فعلت إلى وجود
الرابطة الخفية بيننا خلال اتصالنا الوجداني الصامت .
وأجبت بقبول : أظنني فعلت إلى ذلك .

فقال : إذا استطعت أن تحقق سلسلة طويلة متجانسة من هذه المشاعر ،
لترتب على ذلك أن تصبح مقدرتك على الاتصال بالآخرين اتصالا وجدانيا
من القوة بحيث يتحقق لك ما نسميه بالتمكن ، أو قوة تحدث الحافظة
بالأشياء ، ومن ثم يصبح لإرسالك للتيارات وتقبلك لها أقوى وأشد إرهاقا
وأكثر وضوحا .

وعندما طلب إلى تورسوف أن يوضح ما يرى إليه بكلمة قوة التمكن.
أو التنبهت قال :

لإننا ذلك الشيء الذي نجده في فك الكلاب من فصيلة البولودج . يجب
أن تكون لدينا - نحن الممثلين - نفس المقدرة على التمكن من الأشياء
بأعيننا وآذاناتنا وجميع حواسنا ، فإذا أنصت الممثل وجب أن يرهف
السمع ، وإذا شم وجب أن يفعل ذلك بقوة ، ولذا تبين عليه أن ينظر إلى
شيء وجب أن يعم النظر ، بيد أن هذا كله ينبغي أن يتم دون توتر عضلي
لا ضرورة له .

وعندئذ سألته: وهل أبديت أنا أى قدر من التمكن أو قوة التشبث
عندما قت بتمثيل ذلك المشهد من مسرحية عطيل؟

فقال تورسنوف: حدث ذلك أحيانا. ولكن كان هذا أقل مما ينبغي،
لإذ أن دور عطيل كما يتطلب تمكنا كاملا. إنك تحتاج إلى قوة إدراك
عادية في المسرحية البسيطة، ولكنك تحتاج إلى قوة إدراك مطلقة في
مسرحية من مسرحيات شكسبير.

ونحن لانحتاج إلى قوة إدراك كاملة في حياتنا اليومية المعتادة، أما على
خشبة المسرح — وبخاصة ونحن نقوم بتمثيل المأسى — فقوة الإدراك
تصبح ضرورة لا غناء عنها. ولنتقارن بين الأمرين: إن القسط الأكبر
من الحياة ينقض في إنجاز أعمال غير هامة، فأنت تستيقظ من نومك وتأوى
إلى فراشك وتتبع — بين هذا وذاك — نمطا آليا إلى حد كبير. وذلك شيء
لا يصلح للمسرح. ولكن ثمة لحظات حمراء قائمة من الملح أو السعادة
الناعمة، وموجات عارمة من العواطف الجلياشة، وثمة تجارب غدة؛ كأن
نطالب بالكفاح من أجل الحرية أو من أجل فكرة أو في سبيل وجودنا
وحقوقنا، فهذه كلها أشياء يمكن أن نستخلصها على المنصة إذا توفرت لنا قوة
الإدراك الداخلية والخارجية اللازماتان للتعبير عنها. وقوة الإدراك لا تعنى
بأى حال من الأحوال بذل جهد جسدى معن، وإنما تعنى القيام بمزيد من
الفعل الداخلى.

يجب أن تعلم الممثل كيف يستغرق في مشكلة إبداعية تستثير الاهتمام
وهو على المنصة. فإذا استطاع أن يكرس جماع انتباهه وقواه الخلاقة
لذلك، فسوف تم له قوة الانتباه الحقيقية.

اسمحوا لى أن أحكى لكم قصة أحد مدربي الحيوانات، ذلك الرجل
الذى اعتاد أن يذهب إلى إفريقيا لاختيار عدد من القرود التى تصلح
للتدريب، وكانوا يجمعون له عددا كبيرا منها في مكان ما، فيختار منها

ما يعده أوفى بفرضه . ولكن كيف كان يختار ؟ . كان يفصل كل قرد عن الآخرين ، ثم يحاول أن يثير اهتمامه بشيء ما ، كأن يلوح بمندبل زاه مثلا أمامه أو بلعبة يمكن أن تدخل السرور على نفس القرد بألوانها أو بما يصدر عنها من أصوات . وبعد أن يتركز انتباه القرد في ذلك الشيء ، كان المدرب يمد إلى محاولة تشتيت انتباهه بأن يقدم له شيئا آخر ، ربما كان سيجارة أو بندقة . وكان إذا أفلح في تحويل اهتمام القرد من شيء إلى آخر استبعده وأعرض عن شرائه ، أما إذا وجد أن الحيوان لا يحول انتباهه عن الشيء الذى أثار اهتمامه بآدى ذى بده ، وأنه يبذل جهدا لمتابعة ذلك الشيء إذا أبعد عنه ، فكان يشتريه ؛ لقد كان اختياره يتم على أساس ما يبيده القرد من مقدرة واضحة على الانتباه لشيء ما والتشبث بذلك الشيء . وهذه هى الطريقة التى نسلكها — فى أغلب الأحيان — لتقدير قوة انتباه تلاميذنا ومقدرتهم على البقاء فى حالة اتصال وجدانى كل منهم بالآخر أعنى أن التقدير يتم على أساس قوة تشبث ذاكرتهم واستمرارها .

— ٧ —

استهل المدير الدرس بقوله :

بما أن هذه التيارات الروحية هامة جدا فى إقامة العلاقات المتبادلة بين الممثلين ، فهل يمكن السيطرة عليها بالوسائل الفنية ؟ هل نستطيع إيجاد تلك التيارات كلها أردنا ؟

هنا أيضا نجد أنفسنا فى ذلك الموقف الذى نضطر لإزائه إلى العمل من الخارج ، وذلك عندما لا نفيح رغباتنا بطريقة تلقائية من داخل نفوسنا ؛ ولحسن الحظ أن ثمة رابطة عضوية بين الجسم والروح ، وهذه الرابطة من القوة بحيث تستطيع تحقيق كل شيء فيما عدا إحياء الموقب . تصوروا شخصا تشير جميع الدلائل إلى أنه مات غرقا — لقد توقف نبضه وغاب عن وعيه .

لكننا نستطيع باستخدام التنفس الصناعى أن نجبر رتيبه على تقبل الهواء وطرده . . . وهذه العملية تعيد دورته النعوية إلى مجراها الطبيعى ، ومن ثمة تستأنف أعضاؤه القيام بوظائفها المعتادة ، وهكذا تعود الحياة إلى هذا الرجل الذى كان قاب قوسين أو أدنى من الموت .

ونحن حينئذ نستخدم الوسائل الصناعية فى المسرح إنما نعمل مستكين إلى هذا المبدأ نفسه ، المبدأ الذى يقول : إن العوامل الخارجية المساعدة تبعث الحياة فى العمليات الداخلية .

وسأين لكم الآن طريقة استخدام هذه العوامل المساعدة . .

ثم جلس تورسوف فى مواجهتى وطلب إلى أن أختار شيئاً ما ، وما يقوم عليه من أساس فنى مناسب ، ثم أخبر له عنه . وسمح لى باستخدام الكلمات والإيماءات والتعبيرات الوجهية .

ولقد استغرقت هذه العملية وقتاً طويلاً ، إلى أن فهمت أخيراً ما يريد وأظلمت فى الاتصال به اتصالاً وجدانياً . ولكنه جعلنى أقتضى وقتاً وأنا أراف فيه الأحاسيس الجسمية التى كانت تصحب هذا الاتصال ، وأتعود عليها . وعندما مررت على أدلاء القهرين ، أخذ يحد من وسائل التعبير المتاحة لى ، الواحدة منها بعد الأخرى : الكلمات ثم الإيماءات ، وهكذا ، إلى أن اضطرت لى مواصلة اتصالى به عن طريق إرسال الإشاعات واستقبالها فقط .

وبعد ذلك جعلنى أعيد العملية بطريقة جسمية وآلية صرفة ، دون السماح للشاعر بالاشتراك فيها . وقد اقتضانى إبعاد المشاعر عن العملية وقتاً طويلاً ، وعندما وقفت لى ذلك سألتنى : ماذا كان شعورك ؟

فقلت : كنت أشعر كأنى مضخة لا تخرج سوى الهواء . لقد كنت أشعر

بأغلب التيارات الصادرة وهي تخرج منى خلال عيني، وربما كان بعضها يخرج من جانب جسدى لتسرى نحوك .

وعندئذ قال المدير : وإذن فاستمر قدر طاقتك فى إرسال ذلك التيار بطريقة جسمية آلية صرفة .

وإن هى إلا برهة حتى غيبت القيام بما أسميته عملية « لامتنى لها » ، على الإطلاق .

وبادرنى هو بهذا السؤال : وإذن فلماذا لم تضع شيئاً من المعنى فيما كنت تقوم به ؟ ألم تكن مشاعرك تصرخ طالبة أن تخف لمعاوتك ، وذا كرثك الانفعالية توحى إليك بتجربة يمكنك استخدامها بوصفها مادة التيار الصادر منك ؟

فقلت : لو أننى أجبرت على مواصلة هذا القرن الآلى ، لشق على بالطبع ألا أستخدم شيئاً ما يحفزنى إلى الفعل ، ولاحتجت إلى أساس : ما لذلك الفعل .

وقال المدير مقترحاً : ولم لاتنقل إلى ما تشعر به هذه اللحظة بالذات من فزع أو عجز ، أو تجد أى إحساس آخر ؟

لحاولت أن أنقل إليه ضيق وتبرى .

وبدا أن عيني تقولان : هل لك أن تدعى وشاق ؟ لم هذا الإلحاح ؟ لماذا تعذبى ؟

ويسألنى تورتسوف : ماهو شعورك الآن ؟

فقلت :

أشعر هذه المرة وكأن بالمشخة شيئاً آخر تريد أن تخرجه غير الهواء .

— وإذن فقد صار لعمليتك التي لا معنى لها ، والتي ترسل بها الإشعاعات
إرسالا جسيماً ، معنى وهدف آخر الأمر . . .

ثم انتقل المدير إلى تمارين أخرى قائمة على استقبال الإشعاعات ، وهي
الإجراء المعاكس أو المقابل ، وسأقتصر على وصف نقطة جديدة واحدة .
لأنه لم يكن باستطاعتي أن أتقبل منه أى شيء ، إلا بعد أن أستشف بمعنى
الذي يريدني أن أفهمه . وقد اقتضى ذلك بحثاً دقيقاً يقطا ، وأنا أحاول أن
أتلس طريقى إلى مزاجه ، وأن أتصل بذلك المزاج على نحو ما .

وقال تورسوف : ليس من السهل أن نحقق بالوسائل الفنية ما هو طبيعى
ووظرفى فى الحياة العادية . وعلى أى حال يمكننى أن أقدم لكم هذا المزاج ،
وهو أن هذه العملية تم ، وأتم تقومون بأدواركم على المنصة ، بسهولة أكبر
بكثير مما تم به فى تمارين من التمارين المدرسية . . .

وسبب ذلك هو أنه كان عليكم إزاء غرضنا الخالى أن تبشوا عن أى
حادة تصادفكم كي تستخدموها . ولكن عندما تكونون على المنصة تكون
كل الظروف المتاحة لكم قد أعدت من قبل ، وتكون أهدافكم قد حددت
وعواطفكم قد نصبت وأصبحت متحفزة للظهور فى الوقت المناسب .
وكل ما تحتاجونه حينئذ لا يعد وأن يكون أحد التأثيرات الصغيرة ، فإذا
بالمشاعر المعدة لأدواركم تتدفق فى تيار تلقائى متصل .

عندما تصنع مصفاً لتفريغ الماء من وعاء ، فإنك تمتص الهواء فى
المص مرة واحدة لحسب ، فإذا بالماء يسيل من الوعاء من تلقاء نفسه .
وهذا هو ما يحدث لك : أعط الإشارة وأفتح الطريق فإذا بإشعاعاتك
وتياراتك تتدفق منك تلقائياً .

وعندما سئل المدير عن إنماء هذه المقدرة وتطويرها عن طريق التمارين
أجاب قائلاً :

إن ثمة نوعين من التمارين التي كنا نقوم بها خلال الدروس الأخيرة ..
فالنوع الأول يعلبك كيف تهتمت شعوراً تنقله إلى شخص آخر ، وحينئذ
تفعل ذلك تلاحظ ما يصبح هذا العمل من إحساسات جسمية . وتعلم
كذلك التعرف على الإحساس المصاحب لتقبل المشاعر من الآخرين .

أما النوع الثاني فيتألف من قيامك بمجهود لكي تشعر بالإحساسات
الجسمية الصرفة ، وهي إحساسات إرسال المشاعر واستقبالها ، دون أن
تصحبها التجربة الانفعالية ، ولكي تقوم بهذا فحتم أن تركز انتباهك تركيزاً
عظيماً ، وإلا فقد تخطت بسهولة بين هذه الإحساسات وبين التقلصات العضلية
المعتادة ، فإذا حدثت هذه التقلصات فاختبر شعوراً داخلياً ترغب في إشعاعه
ولكن تجنب - بصفة خاصة - كل عنف أو التواء جسمى . لأن إرسال
المواطف وتشربها يجب أن يتم بسهولة وحرية وبصورة طبيعية ودون
تفقدان للطاقة .

ويجب ألا تقوم بهذه التمارين وحك أو مع شخص من صنع الخيال ،
بل استخدم شخصاً حياً على الدوام . شخصاً موجوداً معك بالفعل في مبادلتك
مشارعك ، وكذلك يجب ألا تحاول القيام بهذه التمارين إلا بإشراف مساعدي ،
إذ أنك تحتاج إلى عينه الخيرة للحيلولة دون تورطك في الخطأ ، ودون
التردى في خطر الخلط بين التوتر العضلي وبين العملية الصحيحة .

وهنا نتفت قائلًا : كم يبدو ذلك صعباً !

فقال توريسوف : وهل من الصعب القيام بشيء سوى وطبعي ؟ لأنك
لنخطئ . فكل ما هو سوى يمكن القيام به في يسر وسهولة . ومن الصعوبة
بمكان القيام بشيء مناف للطبيعة ، فاعكف على دراستها . ولا تحاول أن
تفعل شيئاً لا يتفق والطبيعة .

لقد كانت جميع المراحل الأولى لعملنا تبدو شاقة في نظرك ، كالاسترخاء
العقلي وتركيز الانتباه وغيرها ، ومع ذلك فقد أصبحت الآن طبيعة ثانية
بالنسبة إليك .

وينبغي لك أن تسعد لأنك أثريت جهازك الفنى بهذا الباعث الهام على
الاتصال الوجدانى .

الفصل الحادى عشر -

التكيف

- ١ -

كان أول اقتراح تقدم به المدير ، بعد رؤيته كلمة «التكيف» على اللافتة الكبيرة التى رفضها مساعده ، من نصيب فانيا . فطرح عليه هذه المشكلة :

إنك تريد أن تذهب إلى مكان ما ، وأنت تعلم أن القطار يتحرك فى الساعة الثانية وقد أصبحت الآن الساعة الواحدة ، فكيف تتمكن من الإفلات قبل انتهاء الدروس ؟ إن الصعوبة التى ستواجهك تكن فى اضطرارك إلى أن تخضع وتخضع جميع زملائك ، فكيف تتصرف للوصول إلى مأربك ؟

فاقترحت أن يتظاهر بأنه حزين أو مشغول النهن أو مهموم أو مريض وعندئذ يمكن أن يسأله الجميع : «ماذا يشغلك ؟» وهكذا تتاح له الفرصة لاختراع قصة ما ، قصة تجعلنا نصدق أنه مريض حقا وتدعه يتصرف إلى منزله .

وهنا ينتف فانيا فى سرور : هو ذاك !

ثم شرع يقوم بسلسلة من الوثبات والقفزات ، ولكنه ما كاد يقوم ببعضها حتى تعثر وهو يصبح من فرط الألم ، ثم تسمر فى مكانه وقد رفع لأحدى رجليه ، بينما تقلص وجهه بما يعانى .

وخيل إلينا بادیء ذی بده أنه كان یخدعنا ، وأن ذلك كان جزءاً منی ، خطته ، ید أنه كان واضحاً أنه یبانی ألما حقیقیا ، فأمنت بصدق ما أمرن وكننت علی وشك أن أذهب إلیه لآساعده ، عندما أحسست بشئء الشك ، وظننت أتى أرى فی عینه بریقا لم یدم سوى جزء ضئیل من الثانية فبقيت مع المدير ، بینما ذهب الآخرون جمیعا لتجده ، ولم یسمح هو لأحد أن یبس رجليه ، وحاول أن یمشی بها ، ولكنه صرخ متألماً بطریقة جعلتنا قیادل النظر — أنا وتورن سوف — وكأنا نساءل : أهذه حقیقة أم خداع ؟ وساعد الزملاء فأینا علی النزول من المسرح بصعوبة كبریة ، وهم یرفعونه من إبطیه وهو یحمل علی رجليه السلیمة .

ولجأة بدأ فأینا یرقص رقصة سریعة ثم انفجر ضاحكاً وهو یقول :

كان ذلك عظیماً . . لقد شعرت بذلك حقاً !

وقد قوبل بعاصفة من التصفيق ، وشعرت مرة أخرى بما یتمتع به من مراهب جد حقیقیة . وسألنا المدير : أنعرفون لماذا صفقتم له ؟ صفقتم لأنه وفق إلی التکیف الصحیح بالظروف الیی حسدت له ، ونفذ خطته بنجاح .

وسنستخدم كلمة « التکیف » هذه من الآن فصاعداً للدلالة علی الوسائل الإنسانية الداخلية والخارجية ، الیی يستخدمها الناس للتوفیق بین أنفسهم و بین الآخرین لإقامة علاقات شقی بینهم و بین غیرهم ، كما يستخدمونها كعامل مساعد لتحقيق هدف معین .

ثم أخذ یشرح ما یقصد به بالتکیف أو توفیق الممثل بین نفسه و بین مشكلة یقوم بتمثیلها .

فقال : هو ما فعله فأینا الآن . لقد استخدم حيلة أو خدعة لیتسكن من إيجاد حل سریع للوقف الذی كان فیهِ .

وهذا يسأل جريشا : فكيف إذن معنى الخداع ؟

ويجيبه تورسوف : هو كذلك بمعنى من المعاني . وهو بمعنى آخر تعبير .
قوى من المشاعر أو الأفكار الداخلية ؛ والتكيف بمعنى ثالث يستطيع أن يجذب
إليك انتباه الشخص الذي تريد أن تتصل به ، ثم هو بمعنى رابع يستطيع
أن يهيئ زميلك بوضعه في حالة نفسية تجعله يتجاوب معك ، وهو بمعنى
خامس يستطيع نقل رسائل خفية معينة لا يمكن إلا أن نشعر بها لحسب
ولا يمكن التعبير عنها بالألفاظ . وبوسعي أن أذكر كثيرا من الوظائف
الأخرى الممكنة إذ أن مداها وتنوعها لا حد له :

وليبكم هذا المثال :

فلنفرض يا كوستيا أنك تحتل حركرا ساميا وأنتى مضطر إلى أن أطلب
منك خدمة ، وألا بد لي من الحصول على معورتك ، ولكنك لا تعرفني
على الإطلاق ، فكيف يمكننى أن أتقدم على الآخرين الذين يحاولون
الحصول على معونة منك ؟

يجب على أن أركز انتباهك في وأسيطر عليه . كيف يمكننى أن أعزز
الاتصال البسيط الحادث بيننا وأستفله إلى أقصى حد ؟ كيف يمكننى أن
أؤثر عليك حتى تطف على ؟ كيف يمكننى أن أصل إلى فكرك ومشاعرك
وانتباهك وخيالك ؟ كيف يمكننى أن أمس الصميم من روح مثل هذه
الشخصية ذات التفرد ؟

لو أننى استطعت فقط أن أجعله يكون في ذهنه صورة تقارب بأى
شكل من الأشكال حقيقة ظروف الرهبة لأيقنت أن من الممكن استتارة
اهتمامه ، وأنه سوف يولنى قسما أكبر من الانتباه ، وأنتى سوف أمس
شفاف قلبه . ولكن يجب ، للوصول إلى هذا المدى ، أن أنفذ إلى طبيعة

تكوين الشخص الآخر ، ويجب أن أشعر بحياته وأدركها على حقيقتها ، ثم يجب أن أكيف نفسى بمقتضى ذلك كله .

إن ما نهدف إليه أولاً وقبل كل شيء باستخدامنا هذه الوسائل هو التعبير عن حالاتنا الذهنية والنفسية بوضوح أكبر . على أن ثمة ظروفًا متباينة نستخدم فيها هذه الوسائل لتخفي أحاسيسنا أو لنسند عليها ستاراً ، مثال ذلك : الشخص المتكبر المرفف الحس الذى يحاول أن يتظاهر بالسماعة لينفى مشاعره الجريحة ، أو المدعى العموى الذى يخفى أهدافه بمهارة فائقة مستخدماً في سبيل ذلك شق الحيل ليستر هدفه الحقيقي من استجواب المجرم .

إننا نلجأ إلى وسائل التكيف في جميع صور الاتصال ، حتى مع أنفسنا لأننا يجب أن ندخل في حسابنا — بالضرورة — الحالة النفسية التى نكون عليها في أية لحظة معينة .

وهنا يقول جريشا معترضاً : ولكن توجد كلمات للتعبير عن كل هذه الأشياء على أى حال .

ويقول له تورسوف : هل تعتقد أن الكلمات يمكن أن تنفى بحاجة أجهل ألوان العواطف كلها التى تتماثلجك ؟ كلا . فالكلمات لا تكفى في الأحوال التى يتصل فيها بعضنا ببعض . وإذا أردنا أن نهث الحياة في الكلمات فيجب أن نضيف إليها المشاعر ، إذ أن المشاعر هى التى تسد الفراغ الذى تخلفه الكلمات ، وتكمل ما أهملته الالفاظ .

ويعترض أحدهم قائلاً : وإذن فكيفما ازدادت الوسائل التى تستخدمها أصبح اتصالك بالشخص الآخر أقوى وأكمل ؟

ويجيبه المدير : « ليست المسألة مسألة كم بل مسألة كيف » .

وعند ذلك سألت المدير عن أحسن الخصائص ملائمة للشرح .

وقد أجباني قائلا : « هناك نماذج كثيرة . وكل يمثل له خصائصه الذاتية التي يتسم بها ، وهي خصائص أصيلة فيه ، وتنبثق من منابع مختلفة ، وتتفاوت في قيمتها . إن الرجال والنساء والشيوخ والأطفال ، والمختالين والمتواضعين وذوى الطبع الحاد وذوى القلوب الرحيمة ، وذوى الأمزجة العصبية وذوى الأمزجة الهادئة ، كل من هؤلاء له نموذج له الخاص . وكل تغير في الظروف والبيئة ومكان الفعل وزمانه ، يؤدي إلى التكيف المناسب . إن توفيقك بين نفسك وظروفك وأنت وحيد في هدأة الليل ، يختلف عنه وأنت بين الناس في وضغ النهار ، وعندما تصل إلى بلد أجنبي فإنك تهتدى إلى طرق تكيف نفسك بما يلائم الظروف المحيطة بك .

وكل شعور تعبر عنه يقتضى ، في أثناء التعبير عنه ، شكلا غير محسوس من أشكال التكيف خاصا بذلك الشعور وحده . وكل أنواع الاتصال ، كالالاتصال الذى يتم في جماعة من الناس مثلا ، أو الاتصال بشيء خيالى أو بشيء حاضر أو غائب ، كل هذه الاتصالات تتطلب طرقا للتكيف خاصة بكل منها . ونحن نستخدم حواسنا الخمس جميعا ، وكل عناصر تكويننا الداخلى والخارجى للاتصال ، فنحن نرسل أشعة ونستقبلها ، ونستخدم أعيننا وتعبيرات وجوهنا ، وأصواتنا ونبراتنا ، وأيدينا وأصابعنا ، وأجسامنا كلها ، وفي كل حالة نحقق أشكال التكيف المناسبة التي تقتضيها الظروف .

إنكم سترون مثلين وهما مقدرة هائلة للتعبير عن جميع ألوان العواطف الإنسانية ويستخدمون في ذلك وسائل تتصف بالجودة والسلامة في الوقت نفسه ، غير أنهم قد لا يستطيعون نقل كل ذلك إلا إلى عدد قليل من الناس لحسب في أثناء التدريبات التي ترفع فيها الكلفة بين الموجودين ، أما عندما يرتفع الستار عن الرواية أمام الجمهور ، ويكون من الواجب أن تزداد وسائلهم حيوية ، فإننا ندمم يضعفون ويفشلون في التأثير على الجمهور بطريقة مسرحة فعالة بما فيه الكفاية .

وهناك ممثلون آخرون يتمتعون بالمقدرة على تحقيق صور من التكيف .
تسم بالحويّة ، ولكنها صور قليلة . ولما كانت تلك الصور ينقصها التنوع ،
فإنها تفقد قوتها وتأثيرها .

وهناك أخيراً ممثلون قست عليهم الطبيعة فوهبتهم مقدرة رتيبة وفاترة
على التكيف ، وإن كانت مقدرة صحيحة ، ولذلك لا يستطيعون مطلقاً أن
يرقوا إلى القمة في مهنتهم .

ولئن كان الناس في شئون الحياة المعتادة يحتاجون إلى أشكال كثيرة:
مختلفة من أشكال التكيف يستخدمونها بالفعل ، فإن الممثلين يحتاجون
إلى عدد أكثر نسياً ، لأننا يجب أن نكون دائماً على اتصال ببعضنا البعض .
وبالتالي يجب علينا أن نكيف أنفسنا دون انقطاع . وفي كل الأمانة التي
ضربتها ، يحتل نوع التكيف مكانة عظيمة وذلك من حيث الحيويّة والعلاقة
والجسارة ، والرفقة والتلون ، والبراعة والنوق .

إن مافله قانياً أما ما كان شيئاً حياً وصل به إلى حد الجسارة . ولكن
ثمة طرق أخرى للتكيف . والآن فلتصعد سونيا وجريشا وفاسيلي إلى
المنصة وليتلوا لنا تمرين النخود المحترقة .

وهنا تقف سونيا بشيء من التراخي ، وقد علا وجهها تعبير مكتئب ،
وكان واضحاً أنها تنتظر أن يحفز زميلاها حنوها . ولكنها ظلاً جالسين
في جمود . وتبع ذلك صمت محرج .

ويسأل تورسوف : ماذا حدث ؟

فلا يحير أحد جواباً ، ويظل تورسوف ينتظر في صبر . وأخيراً
لم تستطع سونيا أن تحتل الصمت أكثر من ذلك . فقررت أن تتكلم .
ولكن تخلف من وطأة ملاحظاتها ، استخدمت بعض الحيل النسائية لأنها

كانت قد وجدت أن الرجال يتأثرون بها ؛ فغضت الطرف ، بينما أصابها
نسيب باللوحة النحاسية التي تحمل رقم المقعد الواقع أمامها ، محاولة لإخفاء
مشاعرها ، وظلت مدة طويلة لا تستطيع أن تلفظ كلمة واحدة ، وهي
تضع مديلا على وجهها وتستدير لكي تخفي حمرة الخجل التي كانت
تفزع وجنتها .

واستعالت لحظة الصمت وبدأ أنها لن تتنهي : ولكي تملأ سونيا هذا
الفراغ وتخفف من حرج الموقف ، ولكي تضفي عليه صبغة من الفكاهة
أيضا ؛ اقتعلت ضحكة صغيرة لامرح فيها .

ثم قالت : « لقد سئمنا هذا القرن أما سأم — لقد سئمناه حقا . لست
أدرى كيف أعبر لك عن مبلغ سأمنا . ولكن أرجوك ، أعطنا تمرينا آخر...
وسننصح في تمثيله » فنهف المدير : مرحى موافق . وليس ثم ما يدعوك الآن
إلى القيام بذلك القرن ، لأنك قد أعطيتني بالفعل ما كنت أريد .

ولما سألتها : وما الذي أعطتك إياه ؟

قال : بينما قدم لنا فانيا تكيفا ينقسم بالجرأة ، جاء تكيف سونيا أكثر
براعة ودقة ، وتضمن عناصر داخلية وخارجية على السواء . لقد استخدمت
في صبر عظيم جميع ما تملك من وسائل الإقناع لتجعلني أشفق عليها ،
واستغللت ضيقها ودموعها استخداما فعالا ، وكانت ، حينما استطاعت إلى
ذلك سيلا ، تعيق لمسة من النزول لتصل إلى هدفها . كانت تجدّد وسائلها
باستمرار حتى تجعلني أحس وأقبل جميع ألوان الانفعالات المتغيرة التي
كانت تشر بها ، فإذا فشلت وسيلة كانت تستخدم وسيلة ثانية ، فثالثة ، وهي
تأمل في الشؤون على أكثر الطرق إقناعا للنفوذ إلى صميم المشكلة .

يجب أن تتعلموا كيف توقعون بين أنفسكم وبين الظروف والزمن ،
وبين أنفسكم وبين كل فرد على حدة . وإذا دعيتكم الحاجة إلى التعامل مع

شخص في ، فيجب أن تكيفوا سلوككم بما يلائم عقليته وأن تكثفوا
أبسط الوسائل للوصول إلى ذهنه وإدراكه . أما إذا كان الرجل الذي
أمامكم حاد الذكاء، فينبغي أن تنصرفوا بقسط أكبر من الحذر. وتستخدموا
وسائل أكثر لطفا . حتى لا يكشف حيلكم .

ولكي أثبت لكم مدى ما لطرق التكيف هذه من أهمية اسمعوا إلى أن
أضيف أن كثيراً من الممثلين ذوي الطاقة العاطفية المحدودة يصلون ، بفضل
ما لهم من مقدرة كبيرة على التكيف . إلى نتائج أفضل من النتائج التي يصل
إليها أولئك الذين يفوقونهم في عمق الشعور وقوته . ولكنهم لا يستطيعون
نقل عواطفهم إلا في قوالب باهتة .

- ٢ -

قال المدير : فانيا ، اعتل خشبة المسرح معي . ومثل مشهداً تستمد
فكرته مما فعلته في المرة الأخيرة .

فقفز صديقنا الشاب الممتلئ حيوية واندفع إلى المسرح . وتبعه
تورتسوف متمهلاً وهو يمس لنا في طريقه : ارقبوا كيف سأخرجه عن
الطريق السوي . ثم أردف بصوت مرتفع : إذن فأنت تريد أن تغادر
المدرسة مبكراً — هذا هو هدفك الرئيسي . هدفك الأساسي . دعني أرى .
كيف تحققه إذن .

ثم جلس بالقرب من إحدى المناضد ، وأخرج خطاباً من جيبه وانكب
على قراءته في استغراق تام . ووقف فانيا عن كسب وقد ركز كل انتباهه في
الشور على أمر الطرق الممكنة للتبريز عليه فيما رسمه من الحيل .

وقد طرق أكثر الحيل اختلافاً . بيد أن تورتسوف لم يعره التفاتاً ،
وكانه يعتمد ذلك اعتماداً . ولم يعرف التعب إلى فانيا سيلاً وهو يوالى بذلك .

جهوده ؛ فجلس فترة طويلة دون أن تبدر منه حركة واحدة وقد علا وجهه ،
تعبير ينم عن الشقاء ؛ ولو أن تورسوف تنازل حتى إلى مجرد النظر إليه
لأخذته به الشفقة . ولجأه نهض فأنيا واندفع إلى الغيابات ، أعنى الكواليس ،
ثم عاد بعد فترة وجيزة وهو يسير بخطا مترددة كما يسير شخص مريض ؛
ويمسح جبهته بيده وكان العرق البارد يتصبب منها ، ثم ارتدى على مقعد بالقرب
من تورسوف الذى استمر فى تجاهله له . ولكن فانيا كان يمثل فى صدق .
وكان يلقي منا التأييد لكل ما كان يفعل .

وبعد ذلك كاد يغمى على فانيا من التعب إلى حد أنه سقط من مقعده .
على الأرض ، فضحكنا لمبالغته .

ولكن شيئا من هذا لم يؤثر فى المدير .

ثم أخذ فانيا يتكرر الأشياء تلو الأشياء ليزداد ضحكنا ومع ذلك فقد
ظل تورسوف صامتا لا يعيره أى التفات ؛ وكلما أمعن فانيا فى المبالغة أمعنا
نحن فى الضحك ، وشجعه مرحنا على ابتكار المزيد من الأشياء المضحكة ؛
حتى انفجرتنا أخيراً نقهقه ملء عقائرا .

وكان ذلك هو عين ما ينتظره تورسوف .

وحالما أمكنه أن يعيد إلينا الهدوء سألنا : هل تدركون ما حدث الآن ؟
كان هدف فانيا الرئيسى أن يخرج من المدرسة قبل انتهاء الدروس وكل
مابدر منه من أعمال وكلمات وجهود للظهور بمظهر الشخص المريض ليفوز
بعطفي واتباهي ، كانت وسائل يستخدمها لتحقيق هدفه الرئيسى وكان مافعله
فى البداية يتلام تماما وهذا الغرض . ولكن وأسفاه لأنه لم يكد يسمع
ضحكات الجمهور حتى غير كل اتجاهه ؛ ولم يشرع فى التوفيق بين أعماله وبينى .
أنا الذى لم أكن أعيه التفاتا ؛ ولكن بين أعماله وبينكم أتم الذين كنتم
تبدون سروركم لما يقوم به من حركات مضحكة .

فأصبح هدفه في تلك اللحظة كيف يسلي المتفرجين ويدخل السرور على أنفسهم ؛ فأى أساس كان في وسعه أن يثر عليه لذلك ؟ وأين كان يمكنه أن يبحث عن عقده ؟ يجب أن يكون ملجؤه الوحيد الطرق المسرحية المفتعلة — وهذا هو السبب في أنه ضل الطريق.

وعندئذ غلت وسائله زائفة لأنه استخدمها لذاتها ؛ بدلا من استخدامها بوصفها طرقا تساعد على الوصول إلى غرضه الأصلي . وهذا النوع من التمثيل الخاص كثيرا ما نشاهده على المسرح . وأنا أعرف عددا لا حصر له من الممثلين في وسعهم أن يحققوا طرقا باهرة للتكيف ، ومع ذلك فهم يستخدمون هذه الوسائل لتسلية جمهورهم بدلا من التعبير عن مشاعرهم ، فهم يحولون مقدرتهم على التكيف — كما فعل قانيا تماما — إلى مشاهد أو نغم مزليّة (Vaudeville) يقوم بيطولتها شخص واحد ، ويدبر رؤسهم نجاح هذه المشاهد المنعزلة أو الخارجة عن مجرى الرواية ، فترام وقد افترضنا بذلك إلى حد التضحية بدورهم ككل ، في سبيل اللذة التي يظفرون بها من حصولهم على لحظة من التصفيق الحاد أو صيحات الضحك . وكثيرا جدا ما يحدث ألا يكون لهذه اللحظات الخاصة أى علاقة بالمسرحية . وفي مثل هذه الظروف تفقد طرق التكيف هذه كل معنى بالطبع .

وعلى ذلك فأتهم ترون أن طرق التكيف يمكن أن تكون لإغراء له خطورته بالقياس إلى الممثل . وثمة أدوار بأكلها تحفل بالفرص التي تترى للممثل بإساءة استخدام الملامات ، ومن قبيل ذلك مسرحية أوستروفسكى : « في كل رجل عاقل ما يكفيه من الغباء »^(١) ، وذلك في دور « مانيف » ، الكهل

(١) ظهرت الترجمة الانكليزية لهذه المسرحية بعنوان « مذكرات محتال » في مجموعة The Modern Theatre المجلد الثاني . الناشر اريك بنشلي . من دار Double Day Anchor Books نيويورك سنة ١٩٥٥

الذى ليس لديه من الأعمال ما يشغله عن الناس ، ومن ثمة يقضى كل وقته فى إسداء النصح لكل من يستطيع أن يعترض طريقه ويعوقه عن عمله . وليس من السهل الارتباط بهدف واحد طوال مسرحية تتكون من خمسة فصول : كأن يكون ذلك الهدف هو وعظ الآخرين ، ثم وعظهم والإفشاء إليهم دائماً بنفس الأفكار ونفس المشاعر . إذ يكون من السهولة بمكان فى مثل هذه الظروف الانزلاق إلى الرتابة وإملال المتفرجين ، ولتجنب ذلك يركز كثير من الذين يقومون بتمثيل هذا الدور جهودهم فى شتى أنواع الملاحظات التى تجعلهم ينسجمون والفكرة الأساسية للرواية ، أعنى فكرة وعظ الآخرين . وهذا التنوع الذى لا حد له فى صور التكيف له قيمته بالطبع ، إلا أنه يمكن أن يكون ضاراً إذا وجه الممثلون اهتمامهم إلى هذا التنوع ولم يوجهوه إلى الهدف .

وأنتم إذا درستكم الطرق والوسائل الداخلية التى يعمل بمقتضاها ذهن الممثل ، وجدتم أن الذى يحدث هو أن الممثل بدلا من أن يقول لنفسه : سأجهه إلى هذا الهدف أو ذاك عن طريق استخدام نفمة صارمة ، نراه يقول فى الواقع :

أريد أن أكون صارماً . ولكمكم - كما تعلمون - لا يجب أن تكونوا صارمين ، أو أن تكونوا أى شيء آخر ، من أجل هذه الصرامة نفسها أو من أجل هذا الشيء فى ذاته ، بل يجب أن تكونوا كذلك من أجل الهدف العام للرواية .

فإذا علمتم فإن مشاعركم وحركاتكم الصادرة تلقى ، وتحل محلها مشاعر وحركات مسرحية مفتعلة . ومن الخصائص التى نلاحظ أسام الممثلين بها أنهم يتركزون الأشخاص الذين تهيء لهم المسرحية الاتصال بهم . ثم يصرّفون اهتمامهم للبحث عن موضوع آخر فيما وراء الأضواء الأرضية ،

وبالآخرى بين المتفرجين . ثم يمضون في الملامة بين أنفسهم وبين ذلك الهدف الذى لاصلة الرواية به . وقد يبدو أن اتصالهم الخارجى قائم مع الأشخاص الموجودين على المسرح . بيد أن ملاماتهم الحقيقية تقوم في الواقع بينهم وبين المتفرجين .

لنفرض أنك تعيش في الطابق العلوى في أحد المنازل . وأن الفتاة التى تتجه إليها عواطفك تقطن عبر الشارع الواسع . فكيف يمكنك أن تشمرها بحبك ؟ يمكنك أن ترسل لها قبلا على أجنحة الهواء ، وتضبط يدك على قلبك . يمكنك أن تظهر بمظهر من هو في حالة نشوة أو حزن أو اشتياق ، ويمكنك أن تستخدم إشارات لتسألها عما إذا كنت تستطيع أن تزورها أم لا ، وهكذا . وكل هذه الوسائل الملائمة لمشكلتك يجب التعبير عنها بشكل قوى . وإلا عجزت عن عبور المسافة الواقعة بينك وبين الفتاة .

ثم يحدث أن تمنح لك فرصة ملائمة من النوع الذى لا يصادفه الإنسان إلا قليلا : فليس في الشارع شخص واحد ، وهما ذى تطل بمفردهما من النافذة حين أن جميع النوافذ الأخرى مغلقة فليس ثمة ما يمنعك من أن تناديا ؛ ويجب أن ترفع صوتك بالقدر الذى يضمن وصوله إليها عبر المسافة التى تفصل بينكما .

وفي المرة التالية تقابلها وهى تسير في الشارع وذراعها في ذراع أمها . فكيف يمكنك استغلال هذه المقابلة الخاطفة تهمس إليها بكلمة ، وربما لترجوها أن تاتى إلى مكان تحده لها ؟ إنك تحتاج — كي توفق بين نفسك وبين ظروف المقابلة — إلى مجرد إشارة معبرة ولكنها لا تكاد تلاحظ إشارة من يدك أو ربما من عينيك وحدها . وإذا اضطرت إلى استخدام الكلمات فيجب أن تكون كلماتك شبه مسموعة .

وبينا أنت تتأهب لتنفيذ خطتك ، إذا بك ترى فجأة خصمك واقفا في

الفاحية الأخرى من الشارع ، وهنا تملكك رغبة في إظهار نجاحك له ،
فتنسى الأم ، وتهتم بكلمات غرامية بأقصى ما أوتيت رثااك من قوة !

إن معظم الممثلين لا يرفعون عن الوقوع باستمرار فيما يمكن أن نعتبره
سخفاً لا تفسير له إذا هو صدر عن إنسان عاوى ، إذ يقفون مع زملائهم
جنباً إلى جنب على خشبة المسرح ، إلا أنهم يوقفون بين تعبيرات وجوههم
وأصواتهم وإشاراتهم وحركاتهم بحسب ما تستلزمه المسافة التى تقع بينهم وبين
من عساهم يكونون جالسين فى الصف الأخير من صفوف الصالة ، وليس
بينهم وبين الممثل الآخر . . .

وعند ذلك يقاطعه جريشا بقوله : ولكن ينبى لى فى الواقع أن أدخل
فى اعتبارى الرجل المسكين الذى لا تتيح له موارده المالية الجلوس فى الصفوف
الأمامية ، حيث يتمكن من سماع كل شيء . .

ويرد عليه تورسوف قائلاً : إن واجبك الأول هو أن تلائم بين
نفسك وبين زميلك ، أما المساكين الذين يجلسون فى الصفوف الخلفية ، فإن
لدينا طريقة خاصة للوصول إليهم ، إذ لدينا أصواتنا نوجهها الوجهة الصحيحة ،
ويمكننا أن نستخدم المناهج التى أعلنت جيداً لنطق الحروف المتحركة
والحروف الساكنة . ويمكنك باتباعك الطريقة السليمة للنطق أن تتكلم
بصوت منخفض كما لو كنت فى حجرة صغيرة ، فسمك أو تلك المساكين
بوضوح أكبر مما لو كنت تصيح ، وخاصة إذا كنت قد أثرت اهتمامهم
بما تقول ، وجعلتهم ينفذون إلى المعانى العميقة التى يعتدل عليها كلامك .
أما إذا صحت ، فإن عبارات المحبة والود التى ينبى أن تعلق فى لهجة رقيقة
تفقد مغزاها ، ولن يجد المتفرجون ميلا إلى التمكن فى المنزى القائم وراء
الكلمات ويقول له جريشا متمسكا برأيه :

ومع ذلك فيجب أن يرى المتفرج ما يحدث .

ورحمته المدير : ولهذا الغرض بالذات نستخدم تمثيلاً مناسباً ؛ تمثيلاً واضحاً متناسقاً ومنطقياً . وهذا هو ما يجعل المتفرج يفهم ما يحدث ، أما إذا ناقض الممثلون مشاعرهم الداخلية عن طريق الإشارات العنيفة والأوضاع التي قد تكون جذابة ولكنها لا تقوم على ما يبررها تبريراً سليماً ، فإن الجمهور يسأم تباعها لانعدام العلاقة الحيوية بينها وبين كل من المتفرجين وشخصيات المسرحية ، وما أسهل ما يسرع الملل إلى نفوس هذا الجمهور بسبب التكرار . وإذا أقول كل هذا لأوضح أن المسرح ، بكل ما يحيط به من دعائية ، يجتهد بالممثلين عن صور التكيف الطبيعية والإنسانية التي يجب أن تقوم بينهم وبين المواقف ، وأن المسرح في ظروفه تلك يفرضهم باتباع الطرق المسرحية التقليدية البالية ، وتلك هي بالذات الطرق التي يجب أن نحاربها بكل ما أوتينا من وسائل حتى نحورها من المسرح .

- ٣ -

قدم تورسوف لملاحظاته اليوم بهذه العبارة :

التكيف يتم بالطرق الشعورية وبالطرق اللاشعورية .

رها كم مثالا لتكيف بنسبي كتعبير عن الألم الجارف : في كتاب دحياتي في الفن ، وصف للطريقة التي تلقت بها أم خبر وفاة ابنها . . . إنها لم تعبر عن شيء في اللحظات الأولى ، وإنما بدأت تلبس ملابسها في عجلة ، ثم اندفعت إلى الباب المؤدى إلى الشارع وصاحت : النجدة ! .

إن تكيفنا من هذا النوع لا يمكن إعادة القيام به إلا بالوسائل العقلية ، ولا بالوسائل والطرق الفنية ؛ لأنه تكيف ينشأ بطريقة طبيعية . طريقة تلقائية لاشعورية . وفي نفس اللحظة التي تبلغ فيها الانفعالات أوجها . إلا أن ذلك النوع المباشر ، المقنع ، المتمثل حيوية إلى حد كبير يمثل الطريقة الفعالة التي نحتاج إليها . فهذه الوسيلة وحدها تخلق أدهف المشاعر الرقيقة التي لا تكاد

تليس قلوبنا إلا لمسأرياً ، وننقلها إلى جمهور يتكون من آلاف المتفرجين
ولكن الطريق الوحيد إلى مثل هذه التجارب هو طريق البصيرة
والعقل الباطن .

وكم تبرز مثل هذه المشاعر فوق المنصة ! ، وباله من أثر عميق لا يمحى
ذلك الأثر الذى تخلفه فى ذاكرة المتفرجين !

فقيم تكن قوتها يا ترى ؟

إنها تمكن فيما تنقسم به من عنصر المفاجأة الجارف .

وأنت إذا تيمت مثلاً فى أحد الأدوار خطوة خطوة قد تتوقع منه
إذا بلغ نقطة هامة معينة أن يخلق عباراته بصوت جدى مرتفع واضح
النبرات ، ولكن فلنفرض أن مفاجأة تامة فاستخدم شيئاً آخر غير الذى
كنا نتوقع . . لنفرض أنه استخدم نبرة خفيفة مرحة وجد رقيقة كطريقة
مبتكرة يعالج بها دوره ، فإن عنصر المفاجأة هنا يكون خلافاً ومؤثراً إلى
حد أنك تقتنع بأن هذه الطريقة الجديدة هى الطريقة الوحيدة الممكنة لإداء
ذلك الجزء ، وتروح تسائل نفسك : وكيف حدث أن ذلك لم يخطر ببالى
قط ، وأنا لى لم أتصور أن تلك المبارات تنطوى على كل هذا المغزى ولها كل
تلك الأهمية ، إنك بلا شك تدهش لهذا التكيف غير المتوقع من جانب
الممثل وتسره سروراً كبيراً .

إن لعقلنا الباطن منطقاً الخاص ، وحيث أننا نعتبر الوسائل اللاشعورية
للتوفيق بين السلوك والموقف جد ضرورية فى فننا ، فسنأقشها هنا بشيء
من التفصيل .

إن أكثر وسائل التكيف قوة وحيوية وإقناعاً هى من خلق ذلك الفنان
صانع العجائب : إنها من خلق الطبيعة . ووسائل التكيف تكاد فى مجموعها
أن تكون ذات أصل لاشعورى . ونحن نجد أن أعظم الفنانين يستخدمونها

ومع ذلك ، لحتى هؤلاء الأفاذا لا يستطيعون ابتكارها في أى وقت يشامون وإنما هي تنبت عندم في لحظات الإلهام بحسب . وفي أحيان أخرى تكون وسائلهم التي يستعملونها للتكيف وسائل لا شعورية في ناحية منها فقط . ولا يبين عنكم أننا مادمنا على المسرح ، فإننا نكون على اتصال لا يتقطع ببعضنا البعض ، ولذلك فإن تكيف الواحد منا بالآخر لا بد أن يكون متصلا ، فإذا عرفتم هذا ففكروا فيما ينطوى عليه ذلك من أفعال وحركات واحزروا كم تتضمن هذه الأفعال والحركات من لحظات لا شعورية .

وبعد لحظة صمت استطرذ المدير قائلا :

إن عقلنا الباطن لا يتجلى إلا عندما نكون مهتمين بتبادل متصل للأفكار والمشاعر ووسائل التكيف بحسب ، بل هو غف لنجدتنا في أوقات أخرى كذلك . ودعونا نختبر ذلك في أنفسنا . ومن أجل هذا فإننا أقترح ألا نتكلموا عن أى شيء ، وألا تفعلوا شيئا لمدة خمس دقائق .

وبعد هذه الفترة من الصمت أخذ تورسوف يسأل كل طالب عما دار داخل نفسه ، وفي أى شيء كان يفكر ، وماذا كان شعوره في أثناء تلك الفترة ؟

وقد قال أحدهم : إنه لسبب ما تذكر لجأة دواءه .

وعند ذلك يسأله تورسوف : وما علاقة ذلك بدرسنا ؟ .

ويجيبه الزميل : لعل علاقة إطلاقا .

فأردف المدير قائلا : ربما شعرت بألم فذكرك ذلك بالدواء ؟ .

— لا ، لم أكن أستشعر أى ألم .

— كيف طرأت مثل هذه الفكرة إلى ذهنك ؟ .

فلم يجهر الزميل جوابا .

وكانت إحدى الفتيات تفكر في مقص .

فسألها توريسوف : وأى علاقة بين المقص وبين مانحن بصدده ؟
وتجيبه الفتاة : لا تخاطر بيالى أية علاقة بينهما .
ويسألها المدير : ربما لاحظت عيأ مافى ثوبك وقررت إصلاحه لجمالك
ذلك تفكرين فى المقص ؟

— كلا فإن ثيابى على مايرام . ولكنى تركت مقصى فى صندوق مع بعض
الأشرطة ، ووضعت الصندوق فى حقيبة ملابسى ثم أغلقتها . لقد خطر ذلك
بذهنى فجأة . وآمل ألا أنسى المكان الذى وضعت فيه .
— إذن فقد فكرت فى المقص أولاً وبعدئذ أخذت تملين فكرك فى
البحث عن أسباب حدوث ذلك ؟
— نعم ، لقد فكرت فى المقص أولاً بالفعل .

— ولكنك مازلت لاتعرفين من أين جاءت الفكرة بادىء
ذى بده ؟

ثم استأنف توريسوف بحثه فوجد أن فاسيلى كان يفكر — فى أثناء
فترة الصمت — فى ثمرة أنافاس ، وخطر له أن سطحها المتدرج وأوراقها
المديدة تجعلها جد شبيهة بأزراع معينة من النخيل . وهنا يسأله :
— ما الذى جعل ثمرة الأنافاس تبرز فى ذهنك ؟ هل أكلت أنافاساً من
وقت قريب ؟
— لا .

— من أين جثمت جميعاً إذن بمثل هذه الأفكار عن الأدوية والمقصات
والأنافاس ؟

وعندما اعترفنا بأننا لانعرف لذلك سبباً قال المدير :
جميع هذه الأشياء تخرج من العقل الباطن . إنها كالشهب .

وبعد فترة من التأمل التفت إلى فاسيلي وقال :

لست أفهم حتى الآن لم كنت لا تفتأ تتلوى فيتخذ جسدك أوضاعاً غريبة،
عندما كنت تمهدنا عن ثمرة الأناناس وعن شجر النخيل، إن تلك الأوضاع
لم تصف شيئاً إلى قصتك عن ثمرة الأناناس وعن النخلة، بل كانت تعبر عن
شيء آخر. فما هو؟ ما الذى كان وراء ما بدا فى عينيك من تعبير مفرق فى التأمل،
وراء التهم الذى كان يعترى وجهك؟ وماذا كانت تعنى تلك الصورة التى
رسمتها فى الهواء بأصابعك؟ ولماذا نظرت إلينا جميعاً الواحد تلو الآخر
بطريقة ذات مغزى ثم هزنت كتفك؟ ما علاقة كل هذا بثمرة الأناناس؟
ويسأله فاسيلي: أننى أتى كنت أصنع كل هذه الأشياء.

— بالتأكيد. وأريد — أن أعرف ما الذى كنت ترى إليه.

وهنا يقول فاسيلي: لا بد أنى كنت أرى إلى التعبير عن الدهشة.

— الدهشة من؟ من معجزات الطبيعة؟

— ربما.

— إذن قد كانت تلك هى طرق التكيف بالفكرة التى أوحى

بها عقلك؟

ولكن فاسيلي ظل صامتا.

وعند ذلك يسأله تورسوف: أيمكن أن يوحى عقلك. وهو عقل
ذكى حقاً، بمثل هذه السخافات؟ أم أن مشاعرك هى التى أوحى بهذا؟ إن
كان هذا هو الذى حدث تكون قد أعطيت صورة خارجية مادية لما أوحى
به عقلك الباطن. إنك تكون فى كلتا الحالتين — أى عندما خطلت ببالك
فكرة ثمرة الأناناس، وعندما لامعت بين نفسك وبين تلك الفكرة — قد
مرت خلال تلك المنطقة المجهولة: منطقة العقل الباطن.

قد يؤدى هذا العامل أو ذاك من العوامل المنبهة إلى ظهور فكرة فى ذهنك
وفى هذه اللحظة تعبر تلك الفكرة العقل الباطن. وبعد هذا تأخذ أنت

في تأملها والتفكير فيها . وبعد مرور فترة من الزمن ، أى بعد أن تتخذ كل من الفكرة وخوارك عنها صورة مادية ملموسة . إذذاك تمر ثانية ولفترة . من الزمن متناهية الصغر ، خلال العقل الباطن ، وفي كل مرة تفعل فيها ذلك . تكتسب تكيفاتك ، كلها أو جزء منها ، شيئاً جوهرياً من العقل الباطن .

وفي كل عملية من عمليات الاتصال المتبادل التي تتضمن بالضرورة صوراً للتكيف ، يقوم كل من العقل الباطن والبدنية — أحدى البصيرة — بدور كبير ، إن لم يكن بالدور الرئيسى . إن للعقل الباطن والبدنية في المسرح أهمية بالغة جليلة الأثر .

لست أدري ماذا يقول العلم في هذا الموضوع . ولايسعنى هنا إلا أن أشرككم لحسب فيما شعرت به وفيما لاحظته في نفسى أنا بالذات ؛ وأستطيع الآن أن أؤكد ، بعد البحث الطويل ، أننى لا أجد في الحياة العادية أى تكيف يتم بالطرق الواعية ، دون أن يكون فيه عنصر من العقل الباطن مهما بلغت ضآلته . في حين أننى أجد على المسرح ؛ وحيث يتوقع المرء أن تتغلب صور التكيف البديهة الصادرة عن العقل الباطن ، صوراً للتكيف تتم في نطاق العقل الواعى تماماً . وهذه هى القوالب التمثيلية المألوفة ، وبالأحرى الكليشيات التي يأخذ بها الممثلون . ويتحدونها في جميع الأدوار التي بليت من فرط مامثلت . إن كل إشارة أو إيماءة في هذه القوالب هى إشارات واعية ، وبالأحرى ، متكلفة تكلفاً شديداً ، ولاصلة لها باللاشعور .

فسألته : وإذن فهل لنا نخلص من ذلك إلى أنك غير راغب في قبول أى صورة من صور التكيف الواعى على المسرح ؟ .

— أنا لا أقبل تلك الصورة التي ذكرتها الآن والتي لم تعد سوى قوالب مجوجية . ومع ذلك فيجب أن أقر بأنى أدرك ما لبعض صور التكيف من طابع واع عندما توحى بها مصادر خارجية . كالخروج أو الممثلين الآخرين أو الأصقاء الذين يتقدمون بنصيحة طلبت إليهم أو لم تغلب . ومثل هذه

الصور من التكيف ينبغي استخدامها بمنتهى الحذر والحكمة .
لا تقبلوها أبداً في الصورة التي تقدم بها لكم . ولا تسمحوا لأنفسكم
بالاكتفاء بتقليدها . بل يجب أن تعملوها بما يلائم حاجاتكم . بحيث تصبح
صادرة عنكم أتم ، وجزءاً منكم غير غريب عنكم . وتحقيق هذا يقتضى
القيام بمجهود كبير يظوى على مجموعة جديدة كاملة من الظروف
والمنبهات المعينة .

ينبغي أن تسلكوا في سبيل ذلك نفس الطريق التي يسلكها مثل يرى
في الحياة الواقعية عاصية معينة يرغب في إدماجها في أحد الأدوار . فإذا
هو اكتفى بمجرد تقليدها وقع في خطأ التمثيل السطحي المألوف .
فسألته : وماهى أنماط التكيف الأخرى ؟ .

فأجاب تورسوف : التكيفات الآلية أو الحركية .

— أنعنى ... القوالب (الكليشيات) ؟

— لا . لست أقصد تلك القوالب التي ينبغي القضاء عليها . أما صور
التكيف الحركية وهى الصور التي تقوم على العقل الباطن والعقل الواعى والتي
تقوم على هذين معا فإنها ضروب من التكيف الإنسانى السوى الطبيعى
لأنك لا تثبت أن تصوير بمرور الزمن ذات طابع آلى صرف .
ولا تضرب لك مثلاً : لفرض أنك تستخدم ، فى أثناء قيامك بدور من
أدوار الطرز . أو ما يسمونها أدوار التيات Character Parts ، صوراً
إنسانية حقيقية من صور التكيف فى علاقاتك مع الآخرين على المسرح .
ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من تلك الصور ينبثق من الشخصية التي
تصورها ولا يستمد جذوره منك مباشرة . وتلك الصور الإضافية تظهر من
تلقاها نفسها ، وبطريقة لا شعورية ولا اختيار لك فيها . بيد أن المخرج يلفت
نظرك إليها ، ومن ثمة تشعر بوجودها ، ثم لا تثبت هذه الصور أن تصبح صوراً
شعورية معتادة . بحيث تنمو فى صميم الشخصية التي تمثلها وتصبح جزءاً منها .

وذلك في كل مرة تعيش فيها في الدور . وهكذا تصبح صور التكيف الإضافية هذه أفعالا حركية آخر الأمر .

وهنا يسأله أحدكم : ففى إذن القوالب جامدة ونسخ مشفوفة - كإشبهات ؟

- كلا . ولأعد إلى ذكر ملاحظته من قبل من أن التمثيل الذى يجرى في إطار القوالب الجامدة تمثيل تقليدى زائف وخطو من الحياة ، تمثيل يقوم على الطرق المسرحية المألوفة البالية ، وهو لا ينقل مشاعر ولا أفكاراً ولا أى صور من تلك التى يتميز بها البشر . أما أساليب التكيف الحركية ففى ، على العكس ، أساليب كانت تقوم على البسطة أصلاً . ولكنها أصبحت آلية دون تضحية بصفاتها الطبيعية ، إننا نقيض القوالب الجامدة . وذلك لأنها تظل دائماً أساليب حية وإنسانية .

- ٤ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل : الخطوة التالية هى البحث عن الوسائل الفنية التى استخدمها لابتعاث صور التكيف وحفرها إلى العمل . وشرع بعد هذا في إعداد برنامج للعمل في أثناء الدرس وقال : سأبدأ بوسائل التكيف البديية - أعنى الوسائل التى هى من أعمال البديية أو البصيرة .

ليس ثمة طريق للاتصال المباشر بالعقل الباطن ولذلك فإننا نستخيم مختلف المنبهات والحوافز التى تجعل الممثل يعيش في دوره . . وهذا بدوره يؤدي حتماً إلى خطي الاتصال المتبادل وصور التكيف الشعورية أو اللاشعورية . وذلك هو الطريق غير المباشر .

ولعلكم تسألون : أى شئ آخر يمكننا تحقيقه في تلك المنطقة التى لا يستطيع عقلنا الواعى التفاد إليها ؟ إننا نمتنع عن التدخل فيما يخص الطبيعة

وتتجنب عاقلة قوانينها . وكلما استطعنا أن نجعل أنفسنا في حالة طبيعية ، حالة استرخاء تام . فإن فيضاً من الخلق يتدفق في أعماقنا . يكون قينا بأن يهر متفرجيناً بلا لامة الساطع .

وتختلف الأحوال عند النظر في صور التكيف شبه الشعورية . وهنا نستطيع أن نفيد بعض الفائدة من منهجنا الفنى النفسى . وأقول بعض الفائدة لأن إمكانياتنا محدودة حتى في هذه الناحية .

ولدى اقتراح على واحد أظننى أستطيع أن أشرحه بطريقة أفضل وذلك بمثل يوضحه . هل تذكرون كيف أغرتنى سونيا بعدم تكليفها القيام بالقرين ؟ وكيف كانت تبدال الكلمات نفسها مراراً وتكراراً ، مستخدمة صوراً كثيرة مختلفة من صور التكيف ؟ أريد منكم أن تقوموا بنفس الشيء . باعتبار ذلك نوعاً من القرين . ولكن دون أن تستخدموا نفس صور التكيف التى استخدمتها سونيا . إذ أن هذه الصور قد فقدت فاعليتها . أريد منكم أن تبتروا على صور جديدة ، سواء كانت هذه الصور شعورية أو لاشعورية ، لتحل محلها .

وهنا أعدنا ما كنا نقوم به في الماضى إجمالاً .

وعندما عاب علينا تورسوف هذه الرتبة التى وقعنا فيها ، اعتذرنا بأننا لانعرف المادة التى يجب استخدامها كأساس لخلق تكيفات جديدة .

وبدلاً من أن يرد علينا التفت إلى وقال :

أنت تكتب بطريقة الاختزال . فاكتب ما سأمليه عليك :

الهدوء ، جيشان النفس ، رغاء البال ، السخرية ، الهزم ، الرغبة في التفاجر ، التأنيب ، الهوى ، الازدراء ، اليأس ، التهديد ، البهجة ، الطيبة ، الشك . الدهشة . الترقب . الدينونة .

واستمر في ذكر كل هذه الحالات والميول والانفعالات النفسية وكثير غيرها ثم قال لسونيا :

ضى إصبعك على أى كلمة في تلك القائمة ، ثم استخدمها — أيا كانت — كأساس لصورة جديدة من صور التكيف .

فصعدت سونيا بالأمر ، وكانت الكلمة التي وقع عليها إصبعها هي : الطيبة .

وقال لها المدير : والآن استخدى ألوانا جديدة من التكيف بدلا من الألوان القديمة .

وقد وفقت سونيا إلى الشعور على النعمة الصحيحة والدوافع المناسبة ، يد أن « ليو » استطاع أن يتفوق عليها في ذلك المجال ، إذ كان صوته المدوى عظيم التأثير في النفوس ، وكان وجهه السمين وجسده البدين يفيضان طيبة .

وضحكنا جميعا .

فسألنا تورتسوف قائلا : هل يكفيكم هذا دليلا على جدوى إدخال عناصر جديدة على مشكلة قديمة ؟

ثم وضعت سونيا إصبعها على كلمة أخرى في القائمة . هي كلمة « الرغبة في التناجر » وشرعت في العمل بمقدرة نسائية حقة على مضايقة الغير . وفي هذه المرة تفوق عليها جريشا ، فما من شخص يستطيع أن يباريه في المقدرة على إصراره على رأيه وهو يجادل غيره .

وقال تورتسوف بلهجة تتم عن الرضا : « وما قد رأيتم دليلا جديداً على جدوى طريقي » . ثم شرع يجرى تمارين متشابهة مع جميع الطلبة الآخرين .

ضعوا أى خصائص أو حالات نفسية إنسانية أخرى تتقارونها فى تلك القائمة، تجدها كلها ذات قائمة من حيث إمدادكم بألوان وظلال جديدة لكل تبادل للأفكار والمشاعر تقريباً . كما أن صور التباين الصارخة وعنصر المفاجأة مفيدة هى الأخرى .

إن هذه الطريقة ذات فاعلية بالغة فى المواقف الدرامية والتراجيدية ؛ فلكى تقوى التأثير ، فى موقف تراجيدى بنوع خاص ، يمكنك أن تضحك لجأه كما لو كنت تقول : « إن الطريقة التى يتعقبنى بها القدر لا يمكن وصفها إلا بأنها طريقة مضحكة .. أو لئن فى مثل هذا اليأس لا يسمنى أن أبكى ؛ إنما لا أستطيع إلا أن أضحك » .

وما عليك إلا أن تفكر فيما هو مطلوب من جهازك الوجهى والصوتى والجسدى إذا كان له أن يستجيب لأدق ألوان هذه المشاعر التى يجيش بها العقل الباطن . فكر فيما هو مطلوب منك من مرونة فى التعبير . ومن حساسية مرهفة ، ومرونة وسيطرة وتمكن ؛ إن مقدرتك على التعبير بوصفك فنانيا تمتاز هنا اختباراً قاسياً من حيث ما يجب عليك أن تحققه من تكيفات فى أثناء اتصالك بالممثلين الآخرين على المسرح . ولهذا السبب وجب أن تنمى إعداد جسمك ووجهك وصوتك الإعداد المناسب . وأنا أشير إلى هذا الآن إشارة عابرة فقط ؛ ولأنى آمل أن يجعلك هذا أكثر شعوراً بضرورة التمرينات الصوتية . وسيأتى الوقت الذى نبهت فيه بطريقة أكثر استفاضة مسألة إتمام خصائص التعبير الخارجية .

ولم يكد الدرس ينتهى وتنبأ تورسوف للرحيل ؛ حتى ارتفع الستار، فرأينا حجرة جلوس ماريا وهى مزدانة تماماً . وعندما صعدنا إلى خشبة المسرح لتفقد الحجرة وجدنا لافتات على الحائط كتب عليها الآتى :

١ - الضبط الداخلى لسرعة الإيقاع .

٢ - التصوير الداخلى للشخصية .

٣ - السيطرة والصقل .

٤ - التزام قواعد أخلاقية وأخذ النفس بنظام معين في أثناء العمل .
الإبداعى ...

٥ - الجاذبية المسرحية

٦ - المنطق والترابط

وقال توريسوف : يوجد حولنا هنا كثير من اللاقات ؛ يدان ملاحظاتي عليها يجب أن تكون قصيرة في الوقت الحاضر ؛ توجد في عملية الخلق أو الإبداع عناصر ضرورية كثيرة لم نفرزها بعد لنستخلص أحسنها . ومشككتى هى ما يأتى : كيف يمكننى أن أتكلم عن عناصر الخلق هذه دون أن أحيد عن منهجى المعتاد الذى يتلخص في البدء بأن أجعلكم تشعرون بما تدرسون عن طريق المثل العملى الخي ؛ وأن أصل بكم بعد ذلك إلى النظريات ؟ كيف يمكننى أن أناقشكم اليوم في موضوع ضبط سرعة الإيقاع الداخلى غير المرئى أو التصوير الداخلى غير المرئى للشخصية ؟ وأى مثل أستطيع أن أحضره لكم لإيضاح شروحي لإيضاحا عمليا .

يبدولى أن من الأسهل الانتظار إلى أن تنتهى من البحث في الإيقاع الخارجى وفي التصوير الخارجى للشخصية ؛ لأن بإمكانكم تصور هذين بأفعال جسمانية كما يمكنكم أن تحسوا بهما إحساسا داخليا في الوقت نفسه .

وكذلك كيف يمكننى أن أتكلم بوضوح عن السيطرة وليس بين أيديكم مسرحية أو دور يتطلب منكم سيطرة مستمرة في أثناء عرضه والقيام بتثيله ؟ وأعود فأعتمد بالعذر نفسه ، حين لا أستطيع أن أتكلم عن الصقل وليس لدينا شيء نصقله .

ولا جدوى كذلك الآن من البحث في الأصول الأخلاقية الواجب اتباعها في الفن أو في النظام على المسرح في أثناء العمل الإبداعى ، في حين

أن مظهركم لم يقف قط على خشبة المسرح إلا وهو يؤدي الاختبار .
وأخيراً ما الذى أستطيع أن أقوله عن الجاذبية فى حين أنكم لم
تتمسروا قط بسيطرتها وتأثيرها على جمهور يتكون من آلاف المتفرجين ؟
أما المنطق والترايط فهما كل ما تبقى فى القائمة . ويبدو أنى تكلمت فى
هذا الموضوع كثيراً وبإفاحنة ، وكان برنامجنا كله مشعباً بالحديث عنها
وسيقى كذلك .

وهنا سألته فى دهشة : متى حدثت لنا فى هذا الموضوع .

وعند ذلك صاح تورسوف ، وقد استولت الدهشة عليه بدوره :
« ماذا تعنى بقولك متى ؟ لقد تكلمت عنه فى كل مناسبة ممكنة ، ونوهت
بأهميته فى أثناء دراستنا للفروض السحرية والظروف القائمة ، وبالأحرى
الظروف التى نثل فى ظلها ، وعندما كنتم تقومون بتجارين عن الحركة
الاجسامية وبخاصة فى أثناء تقرير موضوعات لتكريز الانتباه ، واختيار
أهداف مستمدة من الوجدات . لقد كنت فى كل خطوة أصر على اتباع
أشد أنواع المنطق صرامة فى عملكم . »

أما ما تبقى من قول فى هذا الموضوع فسيجد مكانه الملائم من وقت
لآخر ونحن نسير بعمليتنا قدما ، ولذلك فلن أقول شيئاً خاصاً الآن . وإنى
أخشى أن أعمل فى الواقع ؛ أخشى أن أنزلنى إلى الفلسفة وأن أحيى عن
سبيل الشرح العملى .

وهذا هو السبب فى أنى اكتفيت بذكر هذه العناصر المختلفة ، حتى
أجمل القائمة كاملة . وسنعود إليها فى الوقت المناسب لى نطرحها على
بساط البحث بطريقة عملية ، وسوف نتمكن فى النهاية من استخلاص
نظريات من ذلك البحث .

وبذا نكون قد وصلنا - مؤقتا - إلى نهاية دراستنا للعناصر الداخلية اللازمة لعملية الخلق عند الممثل . وسأضيف فقط أن العناصر التي ذكرتها اليوم تساوى العناصر التي درسناها من قبل بتفصيل أكبر من حيث كونها مهمة وضرورية في إيجاد الحالة النفسية الداخلية الصحيحة .

الباب الثاني عشر

القوى المحركة الداخلية

- ٢ -

— والآن وقد طرحنا على بساط البحث جميع « عناصر » طريقة الأداء النفسية الفنية ومناهجها ، نستطيع أن نقول أن أداتنا الداخلية على استعداد للقيام بعملها ، وكل ما نحتاجه هو موسيقار قد يعرف عليها ، فن عسى أن يكون هذا الأستاذ ؟

وقد بادر عدد كبير من الطلبة بقولهم : « نحن » .

— ومن عسى أن يكون « نحن » هؤلاء ؟ أين يوجد ذلك الشيء الخفى للدهو « نحن » ؟

وهنا أخذنا نورد قائمة بأسماء القوى الإبداعية المختلفة .

« خيالنا ، أفتباهنا ، مشاعرنا »

وقد هتف قائبا قائلا : « للمشاعر . إنها أهم عنصر يلزمنا » .

ويجيبه المدير : « إن أوافقك . أشعر بدورك ، وعندئذ تنسق في الحال جميع أوتارك الداخلية ، ويبدأ كل جهازك الجسدي في العمل . وبهذا نكون قد وجدنا أولى وأهم أساساتنا - أعني - الشعور .

ثم أضاف قائلا : ولكن ليس الشعور لسوء الحظ طيعا أو على استعداد لتلقي الأوامر . وبما أنك لا تستطيع أن تبدأ عملك ، ما لم يتصادف أن تعمل مشاعرك من تلقاء ذاتها ، فن الضروري أن تلجأ إلى أستاذ آخر ، فن عسى أن يكن هذا الأستاذ ؟

ويقول له ثانيا في لمحة جازمة : « الخيال » .

ويجيبه المدير : حسن جداً . تخيل شيئاً ما إذن ، ودعني أشاهد جهازك الخلاق وقد بدأ يعمل .

— وما الذي يمكن أن تخيله ؟

— وكيف لي أن أعرف ؟

— يجب أن يكون لدى هدف ما ، افترض ما . . .

— ومن أين يمكنك الحصول عليهما ؟

وهنا يقول جريشا : من الممكن أن يوحى بهما عقل .

— إذن فالمقل هو الأستاذ الثاني الذي نبهت عنه ، إنه يبدأ الخلق أو الإبداع وهو الذي يوجهه .

وعند ذلك وجهت السؤال التالي : هل الخيال عاجز عن أن يكون أستاذاً ؟

ويجيبني : تستطيع أن ترى بنفسك أنه يفتقر إلى توجيه .

ويسأله ثانيا : وما رأيك في الانتباه ؟

ويجيبني بقوله : دعونا ندرسه . ما هي وظائفه ؟

وعند ذلك يدل الطلبة بإجابات مختلفة من بينها : إنه يسهل عمل المشاعر ، والعقل والخيال والإرادة .

وأضفت أنا : إن الانتباه يشبه عاكساً ضوئياً . إنه يلتقي أشعته على موضوع ما يقع عليه الاختيار ، ويثير اهتمام أفكارنا ومشاعرنا ورغباتنا به .
وهنا يتساءل المدير : وأي شيء فينا يدلنا على الموضوع ؟

فيقول بعضنا : العقل .

ويقول البعض : الخيال .

ويقول آخرون : الظروف القائمة .

ويقول غير هؤلاء وهؤلاء : الأهداف .

وعند ذلك يقول المدرس : في هذه الحالة ، تختار كل هذه العناصر الموضوع وتشرع في العمل في حين أن الانتباه يجب أن يقتصر عمله على القيام بطور مساعد .

وهنا أقول متابعا : إذا لم يكن الانتباه واحداً من الأساتذة ، فإذا عساه أن يكون ؟

وبدلاً من أن يبلى تورسوف بإجابة مباشرة أقترح علينا أن نصعد إلى خشبة المسرح ونقوم بتمثيل القرين الذي كنا قد سمنناه أشد السأم ، تمرين الرجل المجنون .

وقد صحت الطلبة في البداية ، ونظر كل منهم إلى الآخر ، وهم يحاولون أن يحملوا أنفسهم على القيام ، وأخيراً نهضنا الواحد منا تلو الآخر واتجهنا يبطء إلى المسرح . ولكن تورسوف استوقفنا ليقول :

أنا مسرور لأنكم سيطرتم على أنفسكم ، ولكن على الرغم من أنكم أبدبتم الدليل عن قوة الإرادة في تصرفاتكم فإن هذا لا يكفي للوفاء بفرضي إذ يجب على أن أوقف فيكم شيئاً أكثر حيوية ، أكثر حماسة ، نوعاً من الرغبة الفنية ... أريد أن أراكم متلهفين على الذهاب إلى المسرح ، متملئين نشاطاً وحركة .

وهنا انفجر جريشا يقول : لن نحصل منا على ذلك أبداً بهذا القرين القديم ...

ويجيبه تورسوف في عزم : ومع ذلك فساحاول .

هل لاحظتم أنكم بينما كنتم تتوقعون أن يدخل المجنون الهارب عنوة من الباب الأمامي ، لذا به يتسلل في الواقع عن طريق السلام الخلفية ، ويقرع الباب الخلفي بعنف ؟ فلنفرض أن ذلك الباب هزيل البنيان ، وأنه ينهار . فما الذي تفعلونه في هذه الظروف الجديدة - قروا !

فانهلك الطلبة في التفكير ، وتركز انتباههم جميعاً ، وهم يتدبرون مشكلتهم ويفكرون في إيجاد حل لها ، إنهم مطالبون بإقامة مناهج جديدة . تحول دون دخول هذا المجنون .

وبعد ذلك اندفعنا إلى المسرح ، ودبت الحركة في أرجائه . وكان هذا أشبه جداً بالأيام الأولى من عامنا الدراسي ، وذلك عندما كنا نقوم بأداء هذا القرن نفسه لأول مرة .

ولخص تورنسوف الموضوع على النحو الآتي :

عندما اقترحت أن تمثلوا هذا القرن ، حاولتم أن تحملوا أنفسكم على القيام به ، ضد رغباتكم ، ولكنكم لم تتمكنوا من إجبار أنفسكم على الرضا عنه أو على ما يرضيكم بتشيله .

وبعد ذلك أضفت اقتراحاً جديداً ، وعلى أساس ذلك الافتراض خلقتم لأنفسكم هدفاً جديداً أو رغبة جديدة ، وكانت هذه الرغبة أو الرغبات الجديدة ذات طابع « فني » ومن ثم أشاعت الحماسة في العمل . والآن أخبروني من هو الأستاذ الذي يقوم بالمعرف على آلة الإبداع ؟ وأجمع الطلبة على إجابة واحدة هي : « أنت » .

وهنا يقول تورنسوف مصححاً : بل كان عقلي هو ذلك الأستاذ إذا تزجنا . الدقة ، يد أن عقلكم يستطيع أن يقوم بالشيء نفسه فيكون قوة محركة في حياتكم النفسية وذلك في عمليات الخلق التي تقومون بها . وإن قد أثبتنا أن الأستاذ الثاني هو العقل أو الفكر . فهل ثمة أستاذ ثالث ؟

وهل يمكن أن يكون هذا الأستاذ الثالث هو الإحساس بالصدق وإيماننا به ؟ إذا صح ذلك فإنه يكفي أن تؤمن بشيء ما ، لكي تهض جميع قواها الخالقة إلى العمل .

ويسأله أحدهم : أن تؤمن بماذا ؟
فيجيبه المدير : وكيف لي أن أعرف ؟ هذا شأنكم أتم .
ويستدرك پول قائلا : يجب ألا أن نخلق حياة لروح إنسانى فى الدور
وعند ذلك نستطيع أن تؤمن بذلك .

ويسأله المدير : وعلى ذلك فإن إحساسنا بالصدق ليس هو الأستاذ الذى
تبحث عنه . فهل يمكن أن نجده فى الاتصال الوجدانى أو فى التكيف ؟
فقال پول : إذا أردنا أن نحقق الاتصال الوجدانى فيها بينما ، فيجب أن
تكون لدينا أفكار ومشاعر متبادلة .

— جد صحيح ؟

ويسام فانيا فى النقاش بقوله : إنها الوحدات والأهداف .
فقال تورنسوف شارحا : ليس ذلك عنصرا . لأنه لا يمثل إلا منهجا فنيا
تقطع لاتباع الرغبات والآمال الداخلية الحية . وإذا استطاعت تلك الأشواق
تحريك جهازكم الحالى إلى العمل وتوجيه روحيا فإن ..
فهمتنا جميعا فى نفس واحد : إنها تستطيع بالتأكيد .
— فى هذه الحالة نكون قد عرفنا على أستاذنا الثالث ، ألا وهو : « الإرادة »
وعلى هذا يكون لدينا ثلاثة محركات دافعة فى حياتنا النفسية — ثلاثة أساندة
يعزفون على أوتار أرواحنا .

ولم يعدم جريشا ، على عادته ، أن يبدى اعتراضا ؛ لقد ذهب إلى أنه لم
يحدث حتى تلك اللحظة تنويره بالدور الذى يقوم به «العقل والإرادة» فى العمل
الإبداعى فى حين أننا استمعنا إلى الكثير عن « الشعور » .

ويسأله المدير : هل تعنى أنه كان ينبغي لي أن أخرج من فى نفس التفاصيل
فيما يتعلق بكل قوة من القوى المحركة الثلاث ؟

ويجيبه جريشا : كلا بالطبع ، ولماذا تقول « نفس » التفاصيل ؟
— وكيف يمكن أن يكون الأمر مختلفا ؟ بما أن هذه القوى الثلاث تشكل

ثالثاً مهمتنا ، ترتبط أجزاؤه وتشابك تشابكها لا انفصام له ، فإن ما قوته
حين إحداها يقال عن الآخرين بالضرورة . هل كنت تريد أن تستمع إلى
تكرار كهذا ؟ افرض أنى أناقش معكم هذه الأهداف ، الإبداعية ، وكيف
تقسما ونختارها ونسميها ، أفلا تشترك المشاعر في هذا العمل ؟

وقد وافق الطلبة قائلين : إنها تشترك بالطبع .
ويسألهم توريسوف : وهل تكون الإرادة ، غائبة ؟
ونجيبه : لا ، إن لها علاقة مباشرة بالمشكلة .
- إذن فقد كان يجب على أن أقول نفس الشيء تقريباً مرتين .
والآن ما قولكم عن العقل ؟

ونقول : إنه يشترك في كل من تقسيم الأهداف وتسميتها .
- وإذن فقد كان ينبغي أن أكرر نفس ما قلته للمرة الثالثة .
خلق بكم أن نحمداً إلى محافظتي على اصطباركم وتوفيري لوقتكم . ومع
ذلك فثمة شيء من الحق ، وإن كان ضئيلاً جداً ، يمكن أن يبرر
اعتراض جريشا .

لأنني أعترف فعلاً بأنى أميل إلى الناحية العاطفية في العمل الإبداعي ، وأنا
أفضل ذلك متعمداً لأننا نميل أكبر الميل إلى إغفال الشعور .

إن لدينا بوجه عام عدداً كبيراً جداً من الممثلين الذين يعتمدون في فهم
على عقولهم ، ومسرحيات عاطفية قوية أخرجت على أصول عقلية أكثر
مما ينبغي . ويندر جداً أن نشاهد أعمالاً إبداعية عاطفية حية وصادقة .

إن سلطان هذه القوى المحركة يزداد عن طريق نشاطها المشترك المتبادل

فكل منها تسند الأخرى وتحشأ ، ويترتب على ذلك أنها تعمل دائماً في وقت واحد وفي اتصال وثيق . وعندما نشرك عقولنا في العمل فإننا نحرك — في الوقت نفسه — إرادتنا ومشاعرنا ، ونحن لانستطيع الخلق والإبداع في حرية وانطلاق إلا عندما تتعاون هذه القوى فيما بينها في تآلف وانسجام .

وعندما يؤدي قنآن أصيل نجوى هاملت : « وجود أو لا وجود ، فإننا نتساءل : هل يعرض علينا مجرد عرض — أفكار المؤلف وينفذ المهمة التي أشار بها المخرج لحسب ؟ كلا ، إنه يضع في تلك الآيات الكثير من تصوره الخاص للحياة .

إن مثل هذا الفنان لا يتكلم بإسان هاملت ، خيالي ، بل هو يتكلم بصفته الشخصية باعتباره إنساناً وضع في الظروف التي تطلقها المسرحية . إن أفكار المؤلف ومشاعره وتصورات ومنطقه تتحول إلى أفكار ومشاعر وتصورات ومنطق الممثل نفسه . ومن ثمة ، فلا يكون عرضه الوحيد هو أداء هذه الآيات بحيث تصبح « مفهومة » ، بل من الضروري بالنسبة له أن « يشعر » المتفرجون بعلاقته الداخلية بما يقول ، ويجب عليهم أن يتتبعوا « إرادته » الإبداعية الشخصية ورغباته هو نفسه . وتكون القوى المحركة لحياته النفسية متحدة في الفعل ، وممتدة الواحدة منها على الأخرى . وهذه القوى المركبة لها أهميتها البالغة بالنسبة لنا نحن الممثلين ، ونحن نرتكب خطأ جسيماً إذا لم نستخدمها لتحقيق أهدافنا الفعلية . ومن ثم فنحن في حاجة إلى إقامة منهج في ونفسى مناسب يكون أساسه الاستفادة من التأثير المتبادل بين عناصر هذا الثلاث المهيمن ، لا لكي نثبت في تلك العناصر الحياة بواسطة الوسائل الطليعية لحسب ، بل لكي نستخدمها لتحريك العناصر الإبداعية الأخرى أيضاً .

وفي بعض الأحيان تعمل هذه القوى تلقائياً ، وبطريقة لا شعورية وفي مثل هذه الظروف المواتية ينبغي أن نستسلم لتيار نشاطها . ولكن ماذا

يجب علينا أن نعمل عندما لا تستجيب تلك القوى ؟

نستطيع في مثل هذه الأحوال أن نتجه إلى إحدى قوئى هذا الثالوث ،
ولكن اتجهنا إلى العقل مثلاً ، لأنه يستجيب أكثر من غيره للأوامر ،
فيدرس الممثل الأفكار المتضمنة في سطور دوره ، حتى يصل إلى تصور
معناها . وهذا التصور سوف يؤدي بدوره إلى رأى يتعلق بهذه السطور ،
ولسوف يؤثر هذا الرأى بالتالى على مشاعر الممثل وإرادته .

وقد سبق أن رأينا تطبيقات عملية كثيرة تثبت هذه الحقيقة ، وتستطيعون
أن تعودوا بأذهانكم إلى بدايات تمرين المجهزون : لقد قدم لنا العقل العقدة
(Plot) والظروف المحيطة بها ، وخلقنا لنا هذه الظروف تصوراً
للوواقع ، وقد أثر ذلك جميعه في مشاعركم وإرادتكم وترتب على ذلك أنكم
قمتم بتمثيل المشهد ببراعة وهذا مثل رائع للدور الذى يقوم به « العقل » في
البند بعملية الخلق ، بيد أنه من الممكن معالجة مسرحية أو دور من ناحية
المشاعر إذا استجابت المواقف استجابة مباشرة ، وعندما تستجيب بالفعل على
هذا النحو ، تنتظم الأمور بطبيعتها ، فيتأهب « التصور » للظهور وتبدى صوره
منطقية ، ويعملان مما على تحريك « إرادتك »

ولكن عندما يرفض الشعور الاستجابة للإغراء ، فأى منه مباشر
يمكننا استخدامه ؟ لمتنا نجد المنبه المباشر للعقل في الأفكار المأخوذة من
نص المسرحية ، أما بالنسبة للشعور فيجب أن نبحث عن وحدة الإيقاع
(السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) (Tempo-Rhythm) الكامنة تحت
المواقف الداخلية والأفعال الخارجية الموجودة في الدور .

ويستحيل على أن أناقش هذه المسألة الهامة الآن ، لأنه يجب أولاً أن
يكون لديكم قدر معين من الاستعداد الذى يمكنكم من أن تفهموا بعمق
كلية الأشياء الهامة ذات الدلالة والتي لاغناء عنها — أضف إلى ذلك أننا
لا نستطيع أن نتنقل في الحال إلى دراسة هذه المشكلة لأن ذلك يضطرنا إلى

أن نفقر قفزة كبيرة إلى الأمام، ولأنه قد يعرقل الخطوات التدريجية لبرنامج عملنا وهذا هو السبب في أتى سأترك هذه النقطة وسأتناول بالبحث طريقة تنبيه الإرادة، إلى العمل الإبداعي ..

تميز الإرادة عن العقل، الذى يتأثر بالفكر بصفة مباشرة، وعن المشاعر التى تستجيب فوراً لوحدة الإيقاع (السرعة النسبية الزمنية للإيقاع) في أنه ليس ثمة منه مباشر نستطيع به التأثير في الإرادة.

فقلت: وماذا ترى عن الهدف؟ ألا يؤثر ذلك في رغبتك الإبداعية، وبالتالي في إرادتك؟

إن ذلك يتوقف على نوع الهدف. فإذا لم يكن يتم بجاذبية خاصة، فمن يكون له أى تأثير. وقد يلزم استخدام وسائل مصطنعة لشحنه وجعله حياً وجذاباً. ومن ناحية أخرى فإن الهدف الجذاب يكون له بالفعل تأثير مباشر وفورى. إلا أن هذا التأثير لا يكون على الإرادة. بل تنصب جاذبيته على العواطف، فتجرب مشاعر أولاً، أما الرغبات فتلى ذلك. ولذلك فإن تأثير الهدف على إرادتك تأثير غير مباشر.

وهنا يقول جريشا متلهفا على إبراز ما ترمى له من تناقض: ولكنك كنت تقول لنا: إن الإرادة والشعور لا ينفصلان، فإذا أثر هدف على أحدهما فإنه يؤثر بالطبع على الآخر في نفس الوقت.

ويجيبه المدير بقوله: أنت على حق تماماً؛ إن الإرادة والشعور كالإله «يانوس» ذى الوجهين، ففي بعض الأحيان تكون الغلبة للشعور، وفي أحيان أخرى ترجع كفة الإرادة أو الرغبة. ونتيجة لذلك تؤثر بعض الأهداف على الإرادة أكثر مما تؤثر على الشعور، بينما تعمل أهداف أخرى على تقوية العواطف على حساب الرغبة. وسواء كان هذا أو ذاك، وسواء تم التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فإن الهدف منه ممتاز وهو من العوامل التى تتلف لاستخدامها.

وبعد لحظات قليلة استطرد تورسوف يقول :

والممثلون الذين ترجح كفة مشاعرهم على كفة أذهانهم يملكون الناحية العاطفية بالطبع في أثناء تمثيلهم أدوراً من قيرل دور دوميو أو عطيل ، والممثلون الذين تكون الإرادة أقوى خصائصهم فينبون بأن يمثّلوا ما كتب : أو براند لأنهم بذلك يبرزون الطغوح أو التحصب . والطراز الثالث يؤكد - من غير قصد - تأكيداً أكثر عما ينبغي ، التواحي الفكرية من دور كدور ، هاملت أو باتان الحكيم .

ومن الضروري على أي حال ، ألا يسمح لأى من العناصر الثلاثة بأن يفضى على المنصرين الآخرين ، فإن ذلك يفسد التوازن والتناسق اللازم . وفضنا يعترف بهذه الطرز الثلاثة جميعاً ، وهذه القوى الثلاث تقوم كلها بأدوار رئيسية في عملها الإبداعي . والطراز الوحيد الذى نرفضه باعتباره أكثر جهوداً وأكثر تقيداً عما ينبغي بالمقاييس العقلية هو ذلك الطراز الناجم عن التقدير المخلقي المقيم .

ويسود الصمت فترة ثم يمتد تورسوف الدرس بالمباراة التالية :

أتم الآن أثرياء ، فتحت تصرفكم عدد عظيم من العناصر لاستخدامها في خلق حياة روح إنسانى في أى دور من الأدوار .
وهذا عمل عظيم وإنى أمتكم .

الفصل الثالث عشر

الخط المتصل

- ١ -

قال لنا المدير في مستهل درسه الجديد : والآن . . لقد ضبطت أوتار
آلتكم الموسيقية الداخلية ، وأصبحت مستعدة للعزف .

تصوروا أننا قررنا لإخراج مسرحية يقوم فيها كل منكم بدور رائع.
فإذا كان يمكن أن تفعلوا عند عودتكم إلى بيوتكم ، بعد القراءة الأولى
لتلك المسرحية ؟

وهنا يدفع فانيا قائلاً : نعمثل .

أما لير فيقول : إنه كان في هذه الحالة يحاول أن يتصور نفسه في
دوره . وتقول ماريا : إنها كانت تذهب إلى ركن في مكان قصي وتحاول أن
تستقر دورها وتتأثر به .

أما أنا فقد انتهيت إلى أنني كنت أبدأ بالافتراضات التي تتضمنها
المسرحية ، وأضع نفسي فيها . وأما بول فقد قال : إنه كان يقسم المسرحية
إلى وحدات صغيرة .

وعند ذلك يقول المدير شارحاً : وبعبارة أخرى كنتم جميعاً تستخدمون
قواكم الداخلية لتحسبوا روح الدور .

وسيتحتم عليكم أن تقرأوا المسرحية مرات عديدة ، إذ لا يستطيع

الممثل إلا فيما ندر من الأحوال، أن يستوعب أهم ما في دور جديد في الحال، وأن يتأثر به تأثراً بالغاً يمكنه من خلق روح الدور كله في دقيقة واحدة من ذفقات الشعور. إن ما يحدث في أغلب الأحيان هو أن عقله يدرك أولاً معنى النص إدراكاً جزئياً، ثم تتأثر عواطفه تأثراً خفيفاً، وتحرك فيه أشواقاً غامضة.

إن فهمه للنص الداخلي المسرحية ما يكون - بالضرورة - في أول الأمر فيها عاماً أكثر مما ينبغي. وهو لا يصل عادة إلى أعماق المسرحية إلا بعد أن يدرسها بعناية، وذلك بتتبع الخطوات التي اتخذها المؤلف عند كتابته لها.

فإذا لم تترك القراءة الأولى للنص انطباعاتها - ذهنياً أو عاطفياً - فإذا ينبغي للممثل أن يفعل ؟

يجب عليه في هذه الحالة أن يقبل استنتاجات الآخرين وأن يبذل جهداً أكبر للنفوذ إلى معنى النص. وعن طريق المثابرة يمكنه أن يستخلص تصوراً غامضاً عن الدور، يجب عليه بعد ذلك أن ينميه. وأخيراً تتجنب قواه المحركة الداخلية إلى العمل.

ولم أن يصبح هدفه واضحاً فإن اتجاه نشاطه يظل غير واضح الصورة ولا يشعر من دوره إلا بالاضطرابات فردية لا رابط بينها.

وليس مما يدعو إلى الدهشة أن يظهر تيار أفكاره ورغباته وعواطفه ثم يختفي في هذه الفترة، ولو أننا رسمنا رسماً يائياً لهذا التيار، لكان خطه حافكاً ومتقطعاً... ولن يمكن أن يبرز هذا الخط البياض فيكون بالتدريج خطاً واحداً متصلاً إلا عندما ينتهي الممثل إلى فهم أعمق لدوره، وإدراك تمام هدف الدور الأسامي، وفي تلك اللحظة فقط يكون من حقنا أن نتحدث عن بداية العمل الإبداعي.

— ولماذا في تلك اللحظة بالذات ؟

وبدلاً من أن يجيب المدير على هذا السؤال شرع يقوم — بذراعية ورأسه وجسمه — بحركات لاصلة بينها . ثم سألنا :

هل يمكنكم أن تقولوا : إنني كنت أرقص ؟

فأجبنا بالنفي ، وعندئذ أخذ يؤدي — وهو لا يزال جالساً — سلسلة من الحركات التي تنساب في انسجام الواحدة تلو الأخرى في تتابع متصل .

وسألنا : هل يمكن تكوين رقصة من تلك الحركات التي رأيتموها ؟

فوافقنا جميعاً على أن ذلك يمكن ، فأخذ يردد أنشأنا عديداً ، تاركا بين الواحدة منها والأخرى فترات من الصمت الطويل . ثم سألنا :

هل هذه أغنية ؟

فأجبنا : « لا ،

— وهذه ؟ وأخذ ينشد لحناً حلوياً رناناً

— نعم ..

وبعد ذلك أخذ يرسم بعض الخطوط التي كان يرسلها عفواً ولا صلة بينها على قطعة من الورق وسألنا عما إذا كان ذلك رسماً ، ولما أنكرنا أنه كذلك رسم عدداً قليلاً من الخطوط الطويلة الرشيقة المتعنية ، اعترفنا في الحال بأنها يمكن أن تدعى رسماً .

ثم سألنا : هل ترون أنه يجب أن يكون لدينا في كل فن « خط متصل » . هذا هو السبب في أنني أقول : إن العمل الإبداعي يبدأ عندما يصبح الخط وحدة متصلة .

وهذا يعترض جريشاً قائلاً : ولكن هل يمكن حقاً أن يوجد خط لا ينقطع أبداً سواء في الحياة الواقعية أو فوق خشبة المسرح ، وهذا أقل احتمالاً بكثير ؟

ويقول المدير موضحاً : من المحتمل أن يكون هذا الخط موجوداً ، لكنه لا يوجد في إنسان عاды . إنه لا بد من وجود بعض لحظات التوقف في الأصحاء من الناس . إن الأمر يبدو كذلك على الأقل ، إلا أن الشخص من هؤلاء يظل حيا في أثناء لحظات التوقف هذه . إنه لا يموت ، ولذا فإن خطا من نوع ما ، يظل موجوداً ولا يتقطع .

فلنتفق على أن الخط المستمر المعتاد هو خط توجد فيه بعض لحظات التوقف الضرورية .

وقبل نهاية الدرس قال المدير : إننا لا نحتاج إلى خط واحد إلى خطوط . عدة لتصوير اتجاه مختلف ضروب نشاطنا الداخلية .

إذا انقطع الخط على المسرح ، فإن الممثل لا يعود يفهم ما يقال أو ما يصنع ، ولا يعود يشعر بأى رغبات أو مشاعر . إن الممثل والدور يعيشان من الناحية الإنسانية بواسطة هذه الخطوط المتصلة . وذلك هو ما يجب الحياة والحركة للشيء الذى يقوم الممثل بأدائه . فإذا توقفت تلك الخطوط ، توقفت الحياة ، وإذا دبت الحياة فيها من جديد استؤنفت الحياة . ولكن هذا الموت وذلك البعث اللذين يتناوبان الدور بتلك الصورة المضطربة ليسا شيئاً طبيعياً ولا مألوفاً ، إذ يجب أن يكون للدور وجوده المستمر وخطه المتصل غير المتقطع .

لقد وجدنا في الدرس الأخير وجوب وجود خط متصل كامل في فننا كما هو الحال في أى فن آخر ؛ فهل تجبون أن أرين لكم كيف يصنع هذا الخط ؟

وقد هتفتنا : مؤكداً

فقال وهو يلتفت إلى قائنا: إذن قل لي يا قائنا: ماذا فعلت اليوم من لحظة استيقاظك إلى أن جئت هنا .

وهنا أخذ زميلنا النشيط يبذل جهوداً شاقة ليركز ذهنه في الإجابة على هذا السؤال ، ولكنه وجد من الصعب أن يوجه انتباهه إلى الماضي . وعند ذلك قدم إليه المدير هذه النصيحة لكي يعينه .

لكي تذكر الماضي لا تحاول أن تتجه إلى الحاضر . بل ارجع من الحاضر إلى النقطة التي تود أن تصل إليها في الماضي . فمن الأسهل أن تعود إلى الخلف ، ولا سيما عندما يكون اهتمامك منصبا على الماضي .

ولما أبطأ على قائنا فهم تلك الفكرة في التمرين ، خف المدير إلى مساعدته قائلا :

— أنت الآن هنا تسكلم معنا . فإذا فعلت قبل ذلك ؟

— غيرت ملابسى .

— تغيير ملابسك عملية قصيرة قائمة بذاتها ، وهي تحتوى على عناصر

من كل الأنواع المختلفة : إنها تمكلك ما يمكن أن نسميه خطا قصيرا . وهناك العديد من هذه الخطوط في أى دور . فمثلا :

ماذا كنت تفعل قبل أن تغير ملابسك ؟

— كنت ألعب السلاح وأقوم ببعض التمارين الرياضية . .

— وقبل ذلك ؟

— دخلت سيجارة .

— وقبل ذلك ؟

— كنت في درس الغناء .

وأخذ المدير يدفع فانيا إلى الوراء أكثر فأكثر حتى وصل إلى اللحظة التي استيقظ فيها من نومه ، ثم قال :

لقد جمعت الآن طائفة متتابعة من الخطوط القصيرة ، أعني من الأحداث التي مرت في حياتك منذ الصباح الباكر ، والتي انتهت بنا إلى اللحظة الحاضرة . وكلها أحداث كانت محفوفة في ذاكرتك . وأقترح ، لكي تنبها ، أن تستعيد في ذهنك هذه الأحداث المتتابعة عدة مرات وبفلس النظام .

واقنع المدير بعد أن تم ذلك بأن فانيا لم يعد يشعر بتلك الساعات القليلة من الماضي القريب لحسب ، بل بأنه أظف في تبيتها في ذاكرته كذلك . وهنا قال له :

والآن افعل الشيء نفسه ولكن بطريقة عكسية ، أي مبتدئاً من اللحظة التي فتمت فيها عينيك هذا الصباح .

وقد فعل فانيا ذلك أيضاً عدة مرات . حتى قال له المدير :

والآن قل لي إن كان هذا التمرين قد ترك في نفسك انطباعات عقلية أو عاطفية يمكن أن تعتبره خطأ متصلاً ، نوعاً ما في حياتك ، اليوم ؟ هل هو كل متكامل تكون من ، أفعال قائمة بذاتها ، ومشاعر وأفكار وأحاسيس قائمة بذاتها أيضاً ؟

ثم أردف قائلاً : إنني مقتنع أنك تفهم ، كيف تميد بناء خط الماضي . والآن يا كوستيا دعني أرك تفعل الشيء نفسه في المستقبل ، وذلك في النصف الباقي من اليوم .

وهنا سألت المدير : وكيف أعلم ماذا سيحدث لي في المستقبل القريب ؟

— أأست تعلم أن لديك مشاغل أخرى بعد هذا الدرس ، وأنتك ستذهب إلى بيتك وتتناول عشاءك ؟ ألا تنوي أن تفعل شيئاً هذا المساء ؟ أليس لديك زيارات تقوم بها ، أو مسرحية أو شريط سينما أو محاضرة ؟ إنك لاتعرف

أن نياتك ستحقق، ولصحتك تستطيع أن تفرض أنها ستحقق . ومن ثم فإنه يجب أن تكون لديك فكرة ما عما يمكن أن تقوم به في بقية اليوم . ألا تمشربذلك الخط المتين، وهو يمتد في المستقبل مثقلا بالهموم والمسئوليات وبالمباهج والأحزان ؟

إن في النظر إلى المستقبل نوعا من الحركة ، وحيث توجد الحركة يبدأ خط .

فإذا ضمنت هذا الخط إلى الخط الماضي فإنك تخلق خطا واحدا متكاملا . يتدفق من الماضي، خلال الحاضر، إلى المستقبل، وذلك من لحظة استيقاظك في الصباح إلى أن تغمض عينك في الليل . وهذه هي الطريقة التي تتصل بها الخطوط الصغيرة المتفرقة وتكون تياراً واحداً كبيراً يمثل حياة يوم بأكمله .

والآن افرض أنك في فرقة تمثيل لإقليمية تناوبية (من تلك الفرق التي لا يختص ممثلوها بأدوار معينة بل يقومون بأي دور يصدر به إليهم)^(١) ولأنه قد أسند إليك دور عطيل لتحده خلال أسبوع . فهل يمكن أن تشعر أن حياتك كلها ستنبص — خلال تلك الأيام — في اتجاه واحد رئيسي لتحل مشكلتك بطريقة مشرفة ؟ ستكون هناك فكرة واحدة مهيمنة تستوعب كل شيء يؤدي إلى اللحظة الزهية التي تقدم فيها المسرحية .

(١) Stock-companies هي تلك الفرق التي لا تعرف نظام النجوم ، فهي ممثل فيها قد يمثل الدور الأول في مسرحية هاملت هذه الليلة أو في الحلقة النهارية ، فلذا هو في حلقة الغد أو في الحلقة المسائية يمثل دورا آخر قد يكون دورا هاما مثل دور يوليوس أو دورا ثانويا كموريسول أو خادم مثلا ، بينما يقوم بدور هاملت ممثل آخر ، ثم يقوم بدور هاملت بعد ذلك ممثل ثالث وهكذا . في سائر الروايات ، بحيث لا يستمر الدور ممثل واحد بعينه ، ومن هنا تسمى الفرق التي تتبع هذا النظام الفرق التناوبية — أي التي يتناوب جميع ممثلها جميع الأدوار .

(أنظر قاموس الآداب العاليية لشبلي ص ٥٥٢ ودليل المسرح والمسرحيات لبرنارد سويل . ص ١٣٧ وغيرهما من الموسوعات) . « د.غ »

قلت موافقا : « بالتأكيد .. »

فقال المدر وهو يخطو في استدلاله خطوة أخرى : وهل تشعر بذلك الخط الأكبر الذى يستمر خلال كل ذلك الأسبوع من الإعداد لدور حليل ؟

وإذا وجدت خطوط تظل خطوطا متصلة أياماً وأسابيع ، أفلا يمكن أن نفترض أن ثمة خطوطا من هذا النوع المتصل غير المنقطع تظل أشهراً وأعواماً بل حياة بأكملها ؟

إن كل هذه الخطوط الكبيرة تمثل التحام خطوط أصغر . وذلك هو ما يحدث فى كل مسرحية وبالنسبة لكل دور . إن الحياة فى عالم الواقع هى التى تبني الخط ، أما حل المسرح فإن غيلة المؤلف الفنية هى التى تخلق الخط فى صورة تشبه الحقيقة . ومع ذلك فإنه يعطينا خط مسرحيته تنفصا ، وأجزاء منفصلة .

وعند هذه النقطة لم أملك إلا أن أسأله :

ولماذا يحدث ذلك ؟

وبحسبى : لقد ذكرنا من قبل أن المؤلف المسرحى لا يعطينا إلا دقائق قليلة لحسب من حياة شخصياته . إنه يخفف قدراً كبيراً عما يحدث خارج المسرح وفى كثير من الأحيان لا يقول شيئاً ألبتة عما وقع لشخصياته وهم خارج المنصة ، ولا عما يعملونهم يتصرفون بالطريقة التى يتصرفون بها عندما يعودون إلى المسرح ، وعلينا أن نكمل ما تركه هو دون أن يذكر عنه شيئاً ، فإن لم نفعل هذا لم نجد سوى تنف و قطع صغيرة مما يمكن أن نمثل بها حياة الأشخاص الذين نصورهم ، وحياتك على هذا النحو شئ غير ممكن ، ولذا وجب علينا نحن الممثلين أن نخلق خطوطاً متصلة نسبياً .

لقد ابتدأ تورسوف درسه معنا اليوم بأن طلب منا أن نستريح في حجرة استقبال ماريا ، بقدر ما نستطيع إلى الراحة من سبيل، وأن نتحدث عن أى شيء نريد . وقد جلس البعض حول المائدة، وجلس آخرون بجانب الحائط حيث توجد بعض توصيلات لأضواء كهربائية .

وكان راحمانوف - المخرج المساعد - مشغولاً بوضعنا جميعاً في أوضاع ملائمة إلى حد أنه أصبح من الواضح أننا سنحظى بإيضاح آخر .

وبينما كنا نتحدث لاحظنا أن أنواراً مختلفة كانت تضاء وتطفأ، وكان جلياً أن هذا يحدث فيما له صلة بالشخص المتحدث ، وبما كنا نتحدث عنه ، فإذا تحدث راحمانوف أضاء نور بالقرب منه ؛ وإذا ذكرنا شيئاً موضوعاً على المائدة ألقى الضوء على ذلك الشيء في الحال . ولم أستطع بادىء ذي بدء أن أفهم معنى للأنوار التي كانت تظهر ثم تختفي خارج حجرة جلوسنا، وأخيراً استنتجت أن لهذا صلة بفترات الزمن ، مثال ذلك: أن النور في الزدفة كان يضاء إذا أشرنا إلى الماضي ، ويضاء نور حجرة الطعام عند ذكرنا الحاضر ، كما تضاء الصالة الكبيرة إذا ما تحدثنا عن المستقبل . ولاحظت أيضاً أنه ما يكاد نور ينطفئ حتى يضاء آخر . . وشرح تورسوف يشرح لنا هذا فقال : إن ذلك يمثل السلسلة المتصلة للأشياء المتغيرة التي تركز عليها انتباهنا، إما بشكل منظم منسق أو بطريقة ارتجالية ، في الحياة الواقعية .

وهذا شبيه بما يحدث في أثناء تمثيل إحدى المسرحيات ، إذ من المهم أن يشكل تتابع الأشياء التي تركز انتباهك عليها خطأ مؤلفاً متصلاً لا تبان فيه ، ويجب أن يبقى ذلك الخط على خشبة المسرح ، ويجب ألا يعزل طريقه ولو مرة واحدة إلى قاعة النظارة .

ثم استطرد المدر في شرحه قائلا : إن حياة شخص من الأشخاص أو دور من الأدوار تتكون من سلسلة من الأشياء المتغيرة لا تنتهى ، ومن فترات من الانتباه لا تنتهى أيضا ، وهذه الأشياء وتلك الفترات تكون وهى فى مستوى الحقيقة أو فى مستوى الخيال ، فى نطاق ذكريات الماضى أو أحلام المستقبل . وصفة الاتصال فى هذا الخط ذات أهمية قصوى للفنان ، وينبى لكم أن تتعلموا كيف تقيمونه فى أنفسكم . وسأبين لكم عن طريق الأمثلة الكهربية كيف يمكن أن يتدفق هذا الخط دون توقف من بداية دور إلى نهايته .

ثم طلب إلى واحمانوف أن يذهب إلى لوحة جهاز الإضاءة لى يساعده ثم قال لنا : إزولوا إلى مقاعد الصلاة الأمامية .

هذه هى أحداث المسرحية التى سأمثلها : سيقام مزاد تباع فيه صورتان لرمبرانت (Rembrandt) . وفى أثناء انتظارى لوصول المزايدى ، سأجلس إلى هذه المنضدة المستديرة مع خير فى الصور ، وأتفق معه على الرقم الذى سنبدا به المزاد . ولكى نفعل ذلك يجب أن نفحص كلتا الصورتين (وهما أضواء نور ثم أظنى على كل من جانبي المسرح كما أظنى الضوء الذى فى يد تورسوف) .

والآن نقوم بمقارنات ذهنية بين الصورتين وبين صور رمبرانت الأخرى الموجودة بالمتاحف فى الخارج . (وكان ثمة ضوء فى البهو الخارجى ، يمثل الصور المتخيلة فى الخارج ، فأخذ ينطفئ ثم يشتعل بالتبادل مع ضوءى على المسرح كإشارة مرزاة إلى الصورتين اللتين ستطرحان للبيع بالمزاد) .

ويقول المدير :

هل ترون تلك الأنوار الصغيرة القريبة من الباب ؟ إنها تمثل المشترين

غير المهين . لقد اجتذبوا انتباهي وأنا أحسبهم ، غير أنني أفعل ذلك دون حماسة كبيرة .

وإذا لم يظهر مشتركون أهم من هؤلاء ، فلن أتمكن من رفع ثمن الصورتين ، ذلك هو ما يدور في خلدي . (وهنا تنطق جميع الأنوار لإدانة نخبيل بتورسوف ، وتمثل دائرة الانتباه الضيقة . وكانت الدائرة تتحرك معه وهو يندرج المسرح جيئة وذهابا بصورة عصبية)

ثم يقول : « انظروا ! إن المسرح كله والحجرات الواقية خلفه تغمرها أضواء كبيرة . إن هذه الأضواء تمثل مندوبي المتاحف الأجنبية الذين أذهب لتحييتهم باحترام خاص » .

ولم يكتف بتصوير مقابله لمديرى المتاحف ، بل أخذ يصور المراد نفسه . وبلغ انتباهه أشد حالات التركيز حدة عندما بلغت الزايدة أقصى درجاتها شدة ، وأخيراً صور لنا حالة الجيشان الذى اضطرب فى نفوس الموجودين بفيض باهر من الأضواء التى تأخذ العين وتسحر البصر . فكانت الأضواء الكبيرة تضاء معاً تارة ، وكل منها على حدة تارة أخرى ، خالقة صورة جميلة أشبه بيهج الأضواء الذى تحدته صواريخ الألعاب النارية فى أجواز السماء .

ثم يسألنا : هل أمكن أن تصفروا بأن الخط الحى على المسرح كان متصلاً ؟

وقد ذهب جريشا إلى أن تورسوف لم يفلح فى إثبات ما كان يريد إثباته ، وأردف يقول :

أرجو أن تعترفى لقولى هذا ، ولكنك أثبتت عكس ما جئته لإثباته أن هذه الأضواء لم تبين لنا خطأ متصلاً — وإنما بينت لنا سلسلة لا نهاية لها من النقاط المختلفة .

فقال تورسوف يشرح وجهة نظره :

إن انتباه الممثل يتقل باستمرار من شيء إلى آخر . وهذا التغيير المستمر في بؤر الانتباه هو الذى يكون الخط المتصل . ولو أن مثلا تشبه بنىء واحد أثناء فصل بأكله أو مسرحية بأكلها لاختل اتزانه الروحى ولأصبح ضحية فكرة ثابتة .

أما بقية الطلبة الآخرين فكانوا متفقين مع تورسوف في وجهة نظره ، وكانوا يحسون أن التطبيق العملى كان ناجحا ويمتلكا حيوية .

وقال لهم وقد ظهرت عليه أمارات الرضا : هذا أفضل . . لقد فت بما فت به لآلين لكم ما ينبغي أن يحدث دائماً على المسرح ، والآن سأوضح لكم ما ينبغي ألا يحدث ، وإن كان يحدث عادة .

انظروا ، إن الأضواء لا تظهر على المسرح إلا في فترات متقطعة لحسب ، في حين أنها مشتملة بصفة دائمة تقريبا هناك في صالة المتفرجين .

أخبرونى :

هل يبدو لكم أمراً طبيعياً أن يشرد ذهن الممثل ومشاعره لفترات طويلة من الزمن ، فيجول بين النظارة أو بعيداً عن دار المسرح ؟ وأن ذهنه ومشاعره عندما يعودان إلى المسرح فإنما يكون ذلك للحظة قصيرة فقط ، ثم يشردان منه مرة أخرى .

إن الممثل في هذا الضرب من التثليل لا يكون ملكاً لدوره ، كما لا يكون الدور ملكاً للممثل ، إلا في فترات طارئة .

ولكى تجنبوا ذلك يجب أن تستعملوا كل قوتكم الداخلية لإقامة خط متصل .

افصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية

- ٩ -

عندما تفرغون من جميع الخطوط التي تسير على هديها قراكم الداخلية فأن تذهب تلك الخطوط ؟ كيف يعبر عازف البيان عن عواطفه ؟ لأنه يذهب إلى البيان ليفعل هذا . وأين يذهب الرسام ؟ إلى لوحته وفرشاته وألوانه . وهذا هو الذي يفعله الممثل إذ يلجأ إلى أدواته الروحية والجسمانية الخلاقة . ويتصافر عقله وإرادته ومشاعره ويتبعته جميع عناصره ، الداخلية . .

وهذه جميعاً تستمد الحياة من القصة الخيالية التي هي المسرحية فتجعلها تبدو أكثر واقعية ، كما تجعل أهدافها تقوم على أسس أفضل . وكل هذا يعين الممثل على الشعور بالدور ، وبما يمكن في أعماقه من صدق ، كما يعينه على الإيمان بما يحدث على المسرح ، وبأن ما يجري فوقه شيء ممكن حقاً ، وبمباراة أخرى : إن هذا الثالوث المكون من القوى الداخلية (أى العقل والإرادة والمشاعر) يتشكل بروح العناصر التي تهيمن عليها تلك القوى ، كما يتشكل بلونها وظلالها وأحواها . إنه يستوعب مضمونها الروحي ، كما أنه يتعش فيها الطاقة والقوة والعزم والشعور والفكر . إنه يعلم « العناصر » بهذه الجزئيات الحية للدور ؛ ومن عمليات التطعيم هذه ينبثق بالتدريج مانسميه « عناصر الفنان في الدور » .

فما لنا ؟ وإلى أين تتجه تلك العناصر ؟ .

— إلى نقطة مابعدة جداً ، تمهّجها إليها عقدة المسرحية . إنها تتقدم نحو
الأهداف الإبداعية الخلاقة ، تمّحها الأشواق الداخلية ، والطموح والحركات
الكامنة في شخصية كل دور من الأدوار . وتدفعها الأهداف التي ذكرت عليها
انتباهها إلى الاتصال بالشخصيات الأخرى . إنها تكون منجذبة بالصدق
الفني للمسرحية . ثم هي تتوخى وجود جميع هذه الأشياء على النصة ..

وكلما أوغلت تلك العناصر في التقدم متكاثفة على هذا النحو ، ازداد
خط تقدمها اتحاداً وتماسكاً . ومن هذا الاندماج بين العناصر نشأ حالة داخلية
هامة نسميها ..

وهنا توقف تورسوف ليفير إلى اللائحة المتعلقة على الحائط ، وليقرأ
حالة الإبداع الداخلية ، وبالأحرى ، المزاج الروحي الخلاق ، عند الممثل .

وهنا يصبح قائماً منزعجاً : وما صى ذلك أن يكون ؟

ونطوحت أنا للإجابة عليه قائلاً : الأمر بسيط : تتعافرونا الداخلية
الحلقة مع العناصر لتنفيذ أغراض الممثل . أهذا صحيح ؟

وكان سؤال هذا موجهاً إلى تورسوف . الذي يقول :

— نعم ، لا بد من إدخال تعديلين : الأول هو أن الهدف الأساسي المشترك
لا يزال بعيداً جداً وأن العناصر توحّد جهودها للبحث عنه . أما الثاني فمسألة
ألفاظ : لقد استخدمنا حتى الآن كلمة « عناصر » للدلالة على الكفايات
والسمجيا والمواهب الطبيعية الفنية ، وعدد من المهارات التي تستمد من الطريقة
الفنية النفسية ، ونستطيع الآن أن نسميها عناصر حالة الإبداع الداخلية
أو « عناصر المزاج الروحي » ، كما قلنا آنفاً .

وهنا يقول قائماً وهو يفير إشارة يائسة : ذلك يفوق مقدرتي على الفهم !

ويسأله المدير : ولماذا ؟ إنها حالة تكاد أن تكون طبيعية تماماً .

ويقول قائماً مندهلاً : تكاد ؟

ويجيبه المدير : إنها من بعض الأوجه أفضل من الحالة الطبيعية وأسوأ منها من أوجه أخرى .
- ولماذا أسوأ ؟

- بسبب الظروف المحيطة بعمل الممثل ، وهو عمل لا بد أن يتم أمام جمهور من الناس ، إن مزاجه الروحي الخلاق تفوح منه رائحة العمل المسرحي ، ويتم بسمه استعراض الذات ، وهما شيان لا يتم بهما المزاج الطبيعي .
- وكيف تكون أفضل ؟

- إنها تتضمن الإحساس بأننا وحيدان بالرغم من وجودنا أمام الجمهور ، وهو إحساس لا نعرفه في الحياة العادية . وذلك شعور مدهش . إن مسرحاً مثلاً بالناس يكون بمثابة مرآة بديعة تعكس لنا التأثير الذي يترتب على عملنا ، فكل لحظة شعور صادق على المسرح استجابة ، هي عبارة عن آلاف من التيارات الخفية التي تعبر عن المشاركة الوجدانية والاهتمام ، تندفق منها ثم ترتد إلينا ثانية ، إن جمهوراً من النظارة يهبط كاهل الممثل ويفزع ، ولكنه أيضاً يتحدث طاقته الخلاقة الحقيقية ، وهذا الجمهور إذ يمت في الممثل حرارة عاطفية كبيرة يهبه إيماناً بنفسه وبعمله .

ولسوء الحظ لا يكون المزاج الروحي الطبيعي الخلاق شيئاً تلقائياً إلا فيما ندر ؛ إنه لا يتحقق إلا في حالات استثنائية وعندئذ يقوم الممثل بتمثيل دوره تمثيلاً رائعاً . وعندما يعجز الممثل عن التلبس بالحالة الداخلية الصحيحة - وهو ما يطلب حدوثه - فإنه يقول : إني لست في حالي النفسية الملائمة ، أى أنه ليس في مزاجه الروحي المناسب ، وذلك يعني إما أن جهازه الإبداعي لا يقوم بعمله على الإطلاق ، أو أن عادات آلية قد حلت محل هذا الجهاز الإبداعي . فهل تلك الهوة التي انفتحت عنها واجهة المنصة ، هي التي ربكتها وعطلت وظائفه ؟ أم أنه تقدم إلى الجمهور بدور لم يثقته إلاقتان الواجب ، حور به عبارات بل أفعال لا يسهه أن يؤمن بها ؟

ومن الممكن أيضاً أن يكون السبب في ذلك هو أن الممثل لم يعمد نفخ الحياة في دور قديم أحسن إعداده من قبل . ومع ذلك فهذا شيء لا بد أن يفعله في كل مرة يعيد فيها تمثله ، وإلا فمن المحتمل أن يبرز إلى خشبة المسرح فيمثل شيئاً ميتاً لا روح فيه .

وثمة احتمال آخر : لقد يكون الممثل حيل بينه وبين عمله بسبب عادات أدبى لها تكاسله ، أو بسبب قلة اكتراثه أو اعتلال محمته أو مشاغله الشخصية .

وفي أى من هذه الحالات يكون اتحاد العناصر واختيارها ونوعها شيئاً خاطئاً ، وذلك لأسباب مختلفة . وما من ضرورة تدعو إلى البحث في كل من هذه الحالات على أفراد . وأتم تعلمون أنه عندما يخرج ممثل إلى خشبة المسرح أمام جمهور من النظارة ، فإنه قد يفقد سيطرته على نفسه بسبب الخوف أو الخرج أو الخجل أو القلق أو الشعور بمسئولية ينوء بها أو لصعاب لا يمكنه التغلب عليها ، ويحكون في تلك اللحظة عاجزاً عن الكلام أو الإنصات أو النظر أو التفكير أو الرغبة أو الشعور أو المشي ، أو حتى التحرك كما يتحرك الناس العاديون ؛ إنه وهو في حالته تلك يشعر بحاجة عصبية إلى إرضاء الجمهور واكتساب عطفهم عليه ، وإخفاء حالته التي يعاني منها ما يعاني .

ففي تلك الظروف تنحل العناصر المكونة للوحدة وتنفصل ، وهذا طبعاً ليس أمراً طبيعياً ولا مألوفاً ؛ إذ ينبغي - في المسرح كما في الحياة - أن تكون العناصر غير قابلة للانفصال أو التفكك . ومناطق الصعوبة هو أن العمل في المسرح يسهم في جعل المزاج الخلاق شيئاً غير مستقر ولا وطيء ، إذ يترك الممثل ليؤدى أداءه لا ضابط له ولا موجه ، ويكون على صلة بالمتفرجين بدلاً من أن يكون على صلة زميله في المسرحية ، وهو هنا يكيف نفسه بما يتفق ورغبات الجمهور وليس بما يتفق وما يتطلبه عمله من إشراك زملائه الممثلين في أفكاره ومشاعره .

ومن سوء الحظ أن تكون السيوب الداخلية شيئاً مستتراً ، وأن المتفرجين لا يرونها وإنما يحسون بها لحسب ، وأن الخبراء بفننا فقط هم الذين يفهمونها . إلا أن هذا هو السبب أيضاً في أن رواد المسرح العاديين لا يستطيعون لنا ولا يهودون إلينا .

وما يزيد الخطر تفاقماً أنه إذا نقص عنصر واحد أو انحراف في تكوين الحالة التي يجب أن يبدو فيها الممثل أثر ذلك في كيانه التمثيلي كله . ويمكنكم أن تجربوا هذا الذي أقول ، إذ تستطيعون أن تظفروا حالة تعمل فيها جميع العناصر المكونة لها متكاتفه وفي انسجام تام ، كما تعمل فرقة موسيقية أحسن تدريباً ، ولكنكم إذا أدخلتم عنصراً زائفاً واحداً انهار العمل كله . .

افرضوا أنكم اخترتم عقدة أو موضوعاً لا يمكنكم أن تؤمنوا به ، فلا مفر ، إذا أجبرتم أنفسكم ، أن تكون النتيجة أنكم إنما تغدعون أنفسكم ، الأمر الذي لا بد أن يغل بحالتكم النفسية كلها . ويصدق نفس الشيء على أى عنصر من العناصر الأخرى .

وليسكم مثلاً آخر ، هو حالة تركيز الانتباه على شيء ما : إنكم إذا نظرتُم إليه ولم تروه فإنكم ستتحولون عنه بتأثير جاذبية أشياء أخرى بعيدة عن خشبة المسرح ، بل بعيدة عن دار المسرح .

أو حاولوا اختيار هدف مصطنع بدلاً من اختيار هدف حقيق ، أو استعمال دوركم في استعراض مهارتكم . إنكم في اللحظة التي تدخلون في الدور نعمة زائفة يصبح الصدق مجرد تقليد من التقاليد المسرحية الزائفة . وينشأ الإيمان الحق مجرد اعتقاد كاذب في صحة التمثيل الآلى ، وتحول أهدافكم من أهداف إنسانية إلى أهداف مصطنعة ، ويتبخر التخييل الرفيع لتحل محله الوسائل الرخيصة لاستدراج إعجاب المتفرجين .

فإن أتمم جمعتم بين هذه الأشياء المرغوب فيها خلقتُم جواً لا يمكنكم

أن تعيشوا فيه، ولا يمكنكم فيه أن تفعلوا شيئاً سوى أن تجهدوا أنفسكم أو أن تقلدوا شيئاً ما غير منبهت من صميمكم .

إن المبتدئين في المسرح، أولئك الذين تقصهم التجربة أو المهارة الفنية هم أخلق الممثلين بأن يصلوا الطريق ؛ لأنهم يعملون عدداً من طرق التمثيل المصطنعة ، ومن الصدف القليلة أن تراه يمثّلون تمثيلاً سويًا لإنسانياً .

وهنا سألت المدير هذا السؤال : وما الذي يوقننا بمثل هذه السهولة في ذلك الزيف ، ونحن لم يسبق لنا أن مثلنا أمام الجمهور إلا مرة واحدة ؟

وقد أجاب تورسوف قائلاً : سأرد عليك بكلماتك أنت نفسك : هل تذكر درسنا الأول عندما طلبت منك أن تجلس على المنصة ، ولكنتك بدلاً من أن تجلس ببساطة أخضت تبالغ ؟ في ذلك الوقت هتفت أنت قائلاً : يا للعجب . . . لأنني لم يسبق لي أن اعتليت خشبة المسرح إلا هذه المرة ، وكنت بقية الوقت أحياء حياة عادية ، ومع ذلك فأني أجد أن التصنع أسهل لي من أن أكون طبعياً ، إن السبب يتركز في ضرورة قيامنا بعملنا الفني أمام جمهور ، حيث يلتزم التصنع المسرحي مع الصديق في صراع مستمر . كيف يمكننا أن نغمر أنفسنا من التصنع وأن نقوى في أنفسنا التمثيل الطبيعي ؟

« ذلك هو ما سوف تناقشه في الدرس المقبل » .

- ٢ -

ولنتناول بالبحث الآن الطرق التي تجنبنا الوقوع في العادات المصطنعة الدخيلة ، وكيف نهيه لأنفسنا حالة إبداع داخلية حقة ، وليس هناك إلا حل واحد لهذه المشكلة المزدوجة ؛ إن الصديق يحول دون وجود التصنع ، كما أن التصنع يحول دون وجود الصديق ، وأنت بخلقك لأحدهما تقضي على الآخر .

إن أغلب الممثلين يلبسون ملابسهم ويضعون (الماكياج) قبل التمثيل حتى

يقارب مظهرهم الخارجى المظهر الخارجى للشخصية التى سيقومون بتمثيلها .
ولكنهم ينسون أهم جزء فى هذه العملية كلها ، ألا وهو الاستعداد الداخلى .
ونحن نقسمال : لماذا يكرسون مثل هذا الاهتمام غير العادى لمظهرهم الخارجى ؟
لماذا يعنون بمكياج وجوههم وليس ملابس الدور ؟ لا يعنون بمكياج أرواحهم
وإلباسها ملابس الدور أيضا ؟

إن الاستعداد الداخلى لدور من الأدوار يكون كالآتى : بدلا من أن
يندفع الممثل إلى حجرة ملابس فى اللحظة الأخيرة يبنى له (ولا سيما إذا
كان دوره كبيرا) أن يصل إلى غرفته قبل دخوله إلى خشبة المسرح بساعتين
وأن يبدأ فى تهئية نفسه . وأتم تعلمون أن المثال يعين صلصاله قبل أن
يشرع فى استعماله ، وأن المغنى ديمطرسى ، صوته قبل حفلته الغنائية ، ونحن نحتاج
إلى صنع شئ مشابه لضبط أنفاسهم أو تارنا الداخلية ، واختيار مفاتيحها
وأدوات ضبطها .

وأتم تعرفون هذا النوع من التمرين من خلال تدريباتكم ؛ إن الخطوة
الضرورية الأولى هى إجراء عملية استرخاء لتخليص عضلات الجسم مما بها من
توتر ، ثم تلى هذه عملية تمثيلية دقيقة يمكن أن تبدأها بأن تختار شيئا . . تلك
الصورة مثلا ؟ أنظر فيها حتى تعرف ما الذى تمثله ؟ ما حجمها ؟ وما هى
ألوانها ؟ أو اختر شيئا بعيدا ، أو اختر دائرة صغيرة ليست أبعد من موقع
قلمك ، أو اختر هدفا جسمانيا ، ثم اجعل له حوافز ودوافع ، وأضف إلى
ذلك قصة خيالية أولا ثم قصصا أخرى ، واجعل تمثيلك من الصدق بحيث
يمكنك أن تؤمن بما تفعل . اختر افراضات مختلفة واستوح ظروفا ممكنة
تحيط بها نفسك . ثم استمر فى ذلك حتى تبهت الحركة فى جميع عناصرك
وبعد ذلك اختر واحدا من تلك العناصر ولا يهملك أيها مختار ، بل خذ منها
ذلك الذى يستهويك فى تلك اللحظة ، فإذا أفلحت فى جعل ذلك العنصر يعمل
بطريقة مادية ملبوسة (ولا مكان هنا للعموميات) استطاع هذا العنصر أن

يطلب جميع العناصر الأخرى إلى جانبه باعنا فيها الحياة .
ويجب أن نبذل عناية خاصة كلما أقدمنا على عمل من أعمال الإبداع .
والخلق ، وذلك بإعداد مختلف العناصر التي تؤلف منها في أعماق أنفسنا
مراجعا خلافا صادقا .

لقد خلقنا الله بطريقة جعلنا فيها محتاجين إلى جميع أعضائنا التي من قبيل .
القلب أو المعدة أو الكليتين أو الذراعين أو الرجلين ، ونحن نشعر بالضييق
والحرج عندما ينزع عضو من هذه ، ويحل محله عضو صناعي : كمين زجاجية
أو أنف أو أذن أو ضرس مما لم تصنع يد الله ، أو ساق أو ذراع خشبية .
فلماذا لا تكون هذه هي عقيدتنا نفسها فيما يتصل بكياننا الداخلي ؟ إن التصنع
في أي صورة من الصور يغفل بطبيعتك الداخلية بمثل ما يغفل بظهورك الخارجي
ومن ثمة وجب عليك أن تقوم بهذه التمارين كلها هممت بعمل من أعمال
الخلق والإبداع .

وهنا يعترض جريشا كما عودنا فيقول : غير أننا إذا فعلنا ذلك نعلم أننا
القيام بتشكيل روايتين كاملتين في كل مساء : رواية لأنفسنا ورواية للجمهور .
ويقول تورسوف يطمئنه : لا ، ليس ذلك ضروريا ويكفي لكي تعد
نفسك أن تدرس الأجزاء الأساسية في دورك . ولا يتطلب منك هذا
تطويرها تطويراً كاملاً ،

إن الذي يجب عليك عمله هو أن تسأل نفسك : هل أنا واثق من موقعي
حيال هذا الموضوع أو ذاك بالذات ؟ هل أحسن بهذا الفعل أو ذاك حقاً ؟
هل ينبغي لي أن أغير أو أضيف شيئاً إلى هذه النقطة أو تلك مما يصنع الخيال .
إن جميع هذه التمرينات التمهيدية تعتبر جهازك التعبيري .

وإذا كان دورك قد نضج إلى حد أنك تستطيع أن تفعل كل هذا ، فإن
الوقت اللازم لتفخيمه يكون قصيراً . ومن سوء الحظ ألا يرقى كل دور إلى
هذه المرحلة من الكمال ،

إن هذا الاستعداد يكون شاقاً في الظروف التي تكون أقل ملاءمة ،
ولكنه أمر لا بد منه مهما كلفك من رعاية وأقمت فيه من وقت .

أنصف إلى ذلك أن الممثل يجب أن يتدرب دون انقطاع لكي يوفر
لنفسه متى شاء هذا المزاج الصحيح الخلاق ؛ سواء كان يمثل أو يتدرب
أو يعمل في بيته ، إن مزاجه ذلك سيكون قلقاً في بادئ الأمر ، إلى أن
يكتمل دوره ويتضح ، حتى إذا تقدم عليه العهد فيما بعد فقد جددته ومضاهه .
وهذا التذنب إلى الأمام وإلى الخلف يحتم أن يكون لنا مرشد يوجهنا ،
وستجئون عندما تصبحون أكثر تجربة أن عمل هذا المرشد عمل آلي إلى
حد كبير .

لنفرض أن مثلاً يسيطر سيطرة تامة على جميع ما وهبه الله من قدرات
وكفايات وهو على المنصة ، وأن مزاجه يبلغ من الكمال حداً يستطيع معه
تشرح الأجزاء التي يتكون منها هذا المزاج دون أن يخرج من دوره ،
وأن هذه الأجزاء تؤدي وظائفها على الوجه الأكمل ، بحيث يسهل كل منها
عمل الأجزاء الأخرى ، ثم يحدث خلل أو تناقض بسيط ، فيستقصى الممثل
الأمر في الحال ليعرف أي الأجزاء أصابه الخلل ، وإذا هو يعثر على الخطأ
ويصححه ، ومع ذلك فهو يستطيع الاستمرار في أداء دوره في سر حتى
وهو يراقب نفسه ..

وفي ذلك يقول سلفيني : إن الممثل يعيش ويكي ويضحك على المسرح
وهو يراقب دموعه وابتساماته ، وهذا العمل المزدوج ، أو قل هذا التوازن
بين الحياة والتبيل هو الذي يكون منه .

« وما دمتم قد عرّتم الآن معنى حالة الإبداع الداخلية ، فلهوا تدرس
الممثل في الوقت الذي تتكون فيه هذه الحالة .

لنفرض أنه على وشك القيام بدور شاق ومعقد للغاية من أدوار شيكسبير كدور هاملت مثلا . فبأي شيء يمكن مقارنة هذا الدور ؟ إننا يمكن أن نقارنه ببجل هائل ممتلىء بكل أنواع الثروة ، وأتم لا يسهل أن تقدرنا قيمته إلا بالكشف عن مكنوناته من ركاز المعدن الخام ، أو بالبحث عما في أعماقه من معادن ثمينة أو من مرمر ، ثم هناك بعد ذلك جماله الطبيعي الخارجي ، إن مثل هذه المهمة هي فوق ما يطيقه أى شخص بمفرده ، إذ يجب أن يستدعى المنقب بعض الإخصائين وعدداً كبيراً منتظماً من المساعدين ، ويجب أن يتوفر له الوقت والموارد المالية .

إنه ينشئ الطرق ويحفر الآبار ، والجحور والأنفاق في الجبل ، وبعد الفحص الدقيق ينتهى إلى أن الجبل يحتوى على ثروات لا حصر لها ؛ إلا أن البحث عما تبذعه الطبيعة من غلوراتها الرقيقة الدقيقة يجب أن يجرى في أماكن غير مطروقة ولا متوقعة . ولا بد من القيام بدور هائل من الجهد قبل الحصول على الكنز ؛ وهذا يرفع من تقديرنا لقيمته ، وكلما أمعن المنقبون في التعمق ازداد جمعهم لما يلغنه من مدى ، وكلما ازدادوا ارتفاعاً على سفح الجبل ازداد الأفق اتساعاً . ثم لا تنس ما هو أعلى من ذلك حيث تجلجل السحب قمة الجبل ، وحيث لا نعرف أبداً ماذا يحدث هناك في ذلك المكان الذي لا يدركه مدى أبصارنا .

ويصبح أحدهم فجأة ذهباً . . . ذهباً ، ثم يمضى زمن طويل دون أن يثر الحال على شيء إلا ما بهر ذلك العامل ، فيتوقف الحفر ويروحون قائلين إلى مكان آخر . لقد اختفى عرق الذهب وراحت كل جهودهم سدى وفتر نشاطهم . وأصبح المنقبون والمراقبون في حيرة من أمرهم ، فهم لا يدرون إلى أين يتجهون . وبعد فترة تسمع صرخة أخرى ، فيهبون جميعاً في حماسة إلى أن يثبت لهم مرة أخرى أن المغامرة مخيبة للآمال . ويحدث هذا مراراً وتكراراً إلى أن يتروا في النهاية بالعرق الحافل بالذهب بصورة لا شك فيها .

ويصمت المدير لحظة ثم يمضى في قوله :

إن صراعاً كهذا يستمر أعواماً عندما يعكف ممثل على دراسة هاملة ،
لأن ثروات هذا الدور الروحية ثروات خفية ، ويجب على الممثل أن ينقب
تنقيباً عميقاً ليعثر على القوى المحركة لتلك النفس الإنسانية التي تفوق كل
النفس دقة وغرضاً .

إن عملاً عظيماً من أعمال الأدب يكتبه عبقري عن عبقري ، يدعو
إلى بحوث مفصلة ومعقدة تمقيداً شديداً .

ولا يكتفى ، لفهم الرهافة النفسية لروح معقدة ، أن يستخدم المرء عقله .
أو أى عنصر من العناصر التي أشرنا إليها آنفاً على انفراد . إن الأمر
يتطلب كل قوى الفنان ومواهبه ، كما يتطلب التعاون المنسجم بين قواه
الداخلية وقوى المؤلف . .

وعندما تفرغ من دراسة طبيعة دورك النفسية فإنك تستطيع أن تقرّر
ثم أن نحس الفرض الكامن فيه . ومثل هذا العمل يتطلب أن تكون قوى
الممثل الداخلية المحركة قوية ومرهفة ونفاذة . ويجب أن تكون عناصر
حالة الإبداع الداخلية عميقة ودقيقة وثابتة القوى ، إلا أننا لسوء الحظ
كثيراً ما نرى ممثلين لا يحسون من أدوارهم إلا سطوحها ومسا بلا تفكير ،
ولا يحشون أنفسهم عناء التنقيب في أعماق الأدوار العظيمة .

وبعد فترة صمت قصيرة أخرى أردف توريسوف يقول :

لقد وصفت حالة الخلق الكبرى . بيد أن حالة الخلق هذه توجد أيضاً
في صورة مصغرة .

فاينما ، أدرجك أن تعلى خشبة المسرح وأن تبحث عن قصاصة صغيرة
من الورق الأزرق الفاتح . . لم تضع من أحد هناك . .

- وكيف يمكنني أن أبحث عن مثل هذه الوزّة ؟ -

- أمر بسيط جداً . لكي تصل إلى غرضك يجب عليك أن تفهم وأن تفهم كيف يمكن أن يتم ذلك في الحياة الواقعية . يجب أن تنظم جميع قواك الداخلية ، ولكي تخلق هدفك يجب أن تتصور ظروفًا معينة . وبعد ذلك أجب على هذا السؤال .

كيف كنت تبحث عن قصاصة الورق إذا كنت في حاجة إلى البحث عنها بالفعل .

«وهنا يقول قاينا : لو أنك كنت قد فقدت قصاصة ورق فعلا لأمكن أن أجدها حقيقة» .

ثم قام بأداء العمل كله أداءً جيداً . وأقر المدير طريقته ثم قال : «هاتنا نرى أن الأمر سهل جداً . وكل ما كنت في حاجة إليه هو المنبه الذي يوفره لك أبسط أنواع الإبهادات، وقد أطلق ذلك المنبه العملية المنسجمة بأكملها . . أحدى عملية تحقيق حائلك الإبداعية الداخلية على المسرح . إن المشكلة الصغيرة أو الهدف الصغير يؤدي إلى العمل رأساً وفي الحال ، وبالرغم من صغر المدى فإن العناصر التي يتضمنها هي نفس العناصر التي توجد في عملية أكبر وأكثر تعقيداً كالقيام بدور هاملت مثلا . إن وظائف العناصر المختلفة تتفاوت في الأهمية وفي طول الزمن الذي تظل تعمل خلاله ، ولكنها تتناظر جميعاً إلى حد ما مع بعضها البعض .

إن حالة الخلق والإبداع الداخلية للممثل تتناسب فيما تكون عليه من قوة واستمرار من مقدار هدفه وأهميته بصفة عامة . ويمكن أن يقال مثل هذا عن المتأد الذي يستخدمه الممثل في إنجاز غرضه .

كما يمكن تصنيف درجة هذه القوة وذلك الاستمرار فنقول : إنها تكون إما صغيرة أو متوسطة أو كبيرة . وبذلك نحصل على عدد غير محدد من مظاهر وأنواع ودرجات أمزجة الإبداع التي ترجع فيها كفة هذا العنصر أو ذاك على سائر العناصر الأخرى .

ويزداد هذا التنوع في ظروف معينة ، فإذا كان لديك هدف محدد واضح القسمة ، فإليك تحصل بسرعة على حالة إبداع داخلية متينة وصحيحة أما إذا كان الهدف غير محدد أو غامضاً فمن المحتمل أن تكون حالتك الداخلية هشة هزيلة : إن نوع الهدف هو العامل الحاسم الذي يقرر ما يكون عليه مزاجك في كلتا الحالتين .

وفي بعض الأحيان ، تشعر بقوة مزاجك الخلاق دون ما سبب على الإطلاق ، وربما حدث لك هذا في بيتك وعندك تبحث عن طريقة لاستخدام تلك القوة ، وفي هذه الحالة تمضى إلى هدفها من تلقاء نفسها .

إن في كتاب « حياتي في الفن » قصة عن مثله سنة متقاعد — توفيت منذ مدة — كان من عاداتها أن تقوم بتمثيل شتى أنواع المشاهد لنفسها ، وهي وحيدة في بيتها ، لأنها كانت لا تجد مناصاً من أن ترضى شعورها ذلك ، وأن تجد متفهماً لزعزعاتها الإبداعية الخلاقة .

وأحياناً ينشأ فينا هدف من الأهداف بطريقة لا شعورية ، بل إنه يتحقق بطريقة لا شعورية أيضاً ، دون أن يدرك الممثل ذلك ، ودون أن يريد . والممثل في كثير من الأحيان لا يدرك إدراكاً تاماً هذا الذي حدث إلا بعد حدوثه .

الفصل الخامس عشر

الهدف الأعلى

— ١ —

استهل توريسوف درسه اليوم بالملاحظات التالية :

« إن الذى دفع دستورفسكى إلى كتابة « الإخوة كلمازوف » هو بحثه عن الله ، ذلك البحث الذى استغرق حياته كلها . وقضى تولستوى سحابة عمره يكافح فى سبيل « الكمال الذاتى » . وكافح أنطون تشيكوف ضد « تفاهة » الحياة البورجوازية ، حتى أصبح كفاحه هو هذا « اللحن المميز » ، فى معظم أعماله الأدبية . »

« فهل يمكنكم أن تشعروا كيف أن هذه الأهداف الكبرى الحيوية التى يهدف إليها عظماء الكتاب لها من القدرة ما يجتنب جميع قوى الممثل الخلاقة وما يستوعب جميع التفاصيل والوحدات الصغيرة فى مسرحية من المسرحيات أو دور من الأدوار ؟ »

« إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة — فى مسرحية من المسرحيات — وكل ما يصدر عن الممثل من أفكار ومشاعر وأعمال بما هو من وحي التخيل ، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذى ترى إليه عقدة المسرحية ، ويجب أن تكون الرابطة التى تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل ، إذا لم يكن متصلاً بالهدف الأعلى ، زائداً عن الحاجة أو خطأ . »

كما أن هذه القوة الدافعة نحو الهدف الأعلى يجب أن تكون مستمرة طوال المسرحية كلها ، فإذا كان منشأ تلك القوة الدافعة شيئاً مفتعلاً أو متكلفاً فإنها لا تنتج بالمسرحية وجهتها الصحيحة ، وإن اتجهت إلى ما يقرب من تلك الوجهة . أما إذا كان ذلك الدافع دافعاً إنسانياً وموجهاً إلى الوفاء بالفرص الأساسى للمسرحية ، فإنه يكون مثل الشريان الرئيسى الذى يمد كلا من المسرحية والممثل بالغذاء والحياة .

ومن الطيبى كذلك أنه كلما كان العمل الأدبى عظيماً ، ازدادت جاذبية هدفه الأكبر - أى غايته العليا .

- ولكن ماذا يحدث إذن ، لو أن المسرحية تنقصها تلك اللمسة الساحرة التى يدعونها "لمسة العبقريّة"؟

- عندئذ تكون الجاذبية أضعف بشكل واضح .

- وفى مسرحية رديئة؟

- يجب على الممثل فى تلك الحالة أن يكتشف الهدف الأعلى بنفسه ، وأن يجعله أكثر عمقا وأكثر جلاء ، ولذا يفعل الممثل ذلك يكون للامم الذى يظلمه على هذا الهدف أهمية بالغة .

إنكم تعلمون مدى أهمية اختيار الاسم الصحيح لهدف من الأهداف . وتذكرون أننا وجدنا أن صورة الفعل (Verb form) هى الصورة المفصلة ، لأنها تمد الفعل - أو الموضوع الممثل (Action) بقوة أكبر . وصدق هذا نفسه ، ولكن بدرجة أعظم ، عند تحديد الهدف الأكبر أو النهاية العليا للرواية .

ولنفرض أننا نخرج مسرحية جريوييدوف (Griboyedov)

ياولنا من الذكاء المفرط^(١)، وأن رأينا قد استقر على أن الغرض الرئيسى المسرحية يمكن أن يتلخص فى العبارة الآتية : «إني أرغب فى الكفاح المستميت من أجل صرفى، إن كثيراً من الأشياء فى عقدة المسرحية يمكن أن يؤكد هذا التلخيص، إلا أن تلخيص العقدة فى هذه العبارة قد يكون تلخيصاً معيباً، وربما كان العيب أن علاج المسرحية من تلك الزاوية قد يجعل ما قصد إليه المؤلف من تصوير المجتمع، يبدو وليس له إلا قيمة استعراضية طارئة . ولكنك تستطيع أن تصف الهدف الأعلى بعبارة أخرى هى : إني أرغب فى الكفاح، لا من أجل صرفى، ولكن من أجل وطنى وعندئذ يصح حب تشاتسكى لوطنه وشعبه فى المكان الأول .»

وفى نفس الوقت يصبح موضوع اتهام تشاتسكى للمجتمع برذائله أكثر بروزاً، كما يطلع هذا على المسرحية كلها مغزى داخلياً أعمق . وتستطيع أن تعمق معناها أكثر من ذلك إذا قلت : إني أرغب فى الكفاح من أجل الحرية باعتبارها الموضوع الرئيسى، فى ضوء تلك العبارة تصبح اتهامات

(١) تلخيص مسرحية ياولنا من الذكاء

ياولنا من الذكاء Woe from too much wit للكاتب الروسى جريبويدوف المتوفى سنة ١٨٩٢ مأساة روحية بطلها تشاتسكى شاب روسى كان يضرب فى آفاق الدنيا . ثم لابلت أن يعود الى موسكو وقد امتلات نفسه بأفكار ثورية بنشد من ورائها اصلاح هذا العالم والنقاده مما يفرقه من هموم ومفاسد .. ولا يكاد هذا البطل المخلص المتحمس اللوى يشر بعبادته العليا هذه بين قومه حتى تأخذه الدسائس من كل صوب ويلقاه الناس حيثما ذهب بالسخرية والاستهزاء مما يدعوهم اليه من نبد رذائلهم والافتلاخ من اتانيتهم والعمل لدوائهم وما يوصيهم به من المحبة والبلل والقضاء ... ثم يشتد عدائهم له ، ويشيعون عنه انه رجل مارقون بل مجنون .. ويزيد من مرارة هذا كله فى نفسه ما يتكشف له من قدر تلك الفتاة صوفى التى كان يهواها وبحسب حبها القيسى الالهى الطاهر الذى كان كفيلاً أن يعوضه من كراهية المجتمع ومرارة الحياة ، وما يلम्سه اخيراً من انها واحدة من هؤلاء الناس ، ولا تقل منهم اتانية وشراً ... فلا يجد بداً من الرحيل عن موسكو الى الابد ، نافياً نفسه عن وطنه الحبيب نفياً اختيارياً ... (المراجع)

البطل أشد قسوة، وتنفذ المسرحية كلها اللون الشخصى الفردى الذى كان لها .
عندما كان الموضوع مرتبطا بصوفى فقط ، بل لايصبح مسرحية وطنية .
الهدف أو قومية الغاية ، بل تكون مسرحية إنسانية بكل ما تشتمل عليه .
تلك الكلمة من معان ، وصالحة للعرض فى كل زمان ومكان . بما تنطوى .
عليه من مفاهيم .

وقد تجمعت لدى من طول تجارب الخاصة ، بعض براهين أكثر
وضوحا على أهمية اختيار الاسم الصحيح لموضوع الرواية الأعلى ، كان
أحدها عندما كنت أقوم بتثيل « مريض الوم » لمولير . فلقد كان فهمنا
الأول للرواية فهما بدائيا فلخصنا موضوعها فى عبارة : « لئى أرغب فى أن .
أصبح مريضا » . ولكنى كنت كلما بذلك جهدا أكبر فى هذا الدور وكلما
ازداد اندماجى فيه اتضح لى أكثر من ذى قبل أننا كنا نحول ملهارة مرحلة
تبحث النبطة فى النفس إلى مأساة مرضية ، وقد أدركنا بسرعة خطأ الطريق
الذى اتبعناها فغيرنا فكرتنا عن الرواية لجللناها : أريد أن يعتقد الناس أنى .
مريض . ومن ثم برز الجانب المضحك كله ، وأصبحت التربة عمدة لإظهار
الطريقة التى كان مشعوذ والطب يستغلون بها أرجان الغنى ، وهو ما كان .
مولير يرمى إليه .

وفى مسرحية جولودنى « مديرة الفندق »^(١) (La Locandiera) وقفنا فى .

(١) - « مديرة الفندق » ...

ملهارة ، فكلمة للكاتب الإيطالى كلرول جولودنى ظهرت سنة ١٧٥٢ ودور
حول مديرة أحد الفنادق - تلك المرأة اللعوب التى كانت تستخدم كل
مواهبها وجميع مفاصلها فى اجتذاب الأثرياء للنزول فى فندقها ثم السيطرة .
على قلوبهم بما تسخرهم به من وسائلها فى مباديل الذهب ، حتى تنال
ما تصبو إليه من الاستيلاء على آخر درهم فى جيوبهم وحتى تستنزف
لبرائهم ثم تلفظهم للكلاب بعد ذلك . وبينما نرى مشروع عقدة الملهارة
يتداخل ويتشابك نجد الملهارة نفسها تنبع من شخصية بطلتها ثم من
شخصية أحد الأبطال الذى كان يتظاهر بأنه لا يمكن أن يقع فى شرك أبة .
امرأة فإذا به غرق فى هوى هذه المرأة .. (د خ)

خطا تلخيص فكرة المسرحية في تلك العبارة : أرغب في أن أكون عدوا للمرأة ، إذ وجدنا أن المسرحية ترفض أن تتكشف لنا عما بها من فكاكة وحركة . وعندما اكتشفت أن البطل يحب النساء في الحقيقة ويرغب فقط في أن يظنه الناس عدوا للنساء ، عندئذ فقط غيرت فكري عن الرواية . فأصبحت : « إنني أرغب في أن أقوم بمخازلاتي في الخفاء ومن ثم دبت الحياة في المسرحية فوراً .

وفي هذا المثال الأخير كانت المشكلة تتعلق بدوري أكثر مما تتعلق بالمسرحية كلها . وعلى أي حال فإن الجمهور الداخلي الكامل للمسرحية لم يتضح إلا بعد جهد طال أمده ، عندما أدركنا أن « مديرة الفندق » هي في الحقيقة مديرة حياتنا ، أو بعبارة أخرى « المرأة » .

وفي كثير من الأحيان لا نصل إلى نتيجة نهائية فيما يتصل بفكرة هذا الموضوع الرئيسي إلا بعد أن تقدم المسرحية إلى الجمهور ، فإن الجمهور يساعدنا أحيانا في فهم التعريف الحقيقي لموضوعها .

يجب أن تكون فكرة الموضوع الرئيسي راسخة بقوة في ذهن الممثل طوال فترة التمثيل . إذ أن هذه الفكرة هي التي أدت إلى كتابة المسرحية وينبغي أن تكون تلك الفكرة هي المنبع الأصلي لما يقوم به الممثل من إبداع فني .

بدأ المدير درسه اليوم بقوله : إن التيار الداخلي الرئيسي لمسرحية ما يوجد حالة إدراك وقوة داخلية ، يمكن بها للممثل أن يستجوا جميع النقاط الغامضة المتشابهة ، ومن ثم ينتدون إلى نتيجة واضحة فيما يتصل بالفرض الأساسي الذي تطوى عليه .

ذلك الخط الداخلى من الجهد الذى يهدى الممثلين من بداية المسرحية إلى نهايتها هو الذى نسميه نحن «الاستمرار» أو الفعل المتصل (Through-going action). وهذا الخط المتصل يجذب إليه جميع الوحدات والأهداف الصغيرة فى المسرحية ويوجهها نحو الهدف الأعلى ، وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف والوحدات كلها الغرض المشترك .

«ولكى أتوه بما للفعل المتصل والهدف الأعلى ، من أهمية عملية قصوى فى عمليتنا الإبداعية الخلاقة ، فإن أقوى البراهين التى يمكن أن تقتنعوا بها هى تلك الحادثة التى أحلت بها علماً أنا شخصياً : فقد راقبت طريقتنا فى التمثيل بمثلة معينة كانت تستمتع بنجاح شعبى عظيم ، ومن ثم قررت أن تترك المسرح فترة من الزمن بغية إتقان هذه الطريقة الجديدة . وقد عملت مع مدرسين مختلفين عدة سنوات ، وبعد ذلك عادت إلى المسرح .

وقد أدهشها أنها لم تعد تلقى نجاحاً ، فقد وجد الجمهور أنها فقدت أعظم مزاياها التى كانت تتركز فى ذلك الفيض من الإلهام المباشر الذى حل محله جفاف واهتمام بالتفاصيل الطبيعية ، وأساليب التمثيل الآلية المعتادة ، وغيرها من العيوب المشابهة . وبممكنكم أن تصوروا فى يسر وسهولة الموقف الذى وجدت هذه المثلة نفسها فيه عندئذ : لقد كانت تشعر فى كل مرة تظهر فيها على المنصة بأنها تحتار اختباراً ما ، وقد أشاع هذا الشعور الاضطراب فى تمثيلها وزاد من إحساسها بالتشتت والخوف الذى يرقى إلى درجة اليأس . وقد جربت نفسها فى مسارح مختلفة خارج المدينة ، لا اعتقادها بأن جمهور العاصمة ربما كان يبيض طريقتنا أو يتحيز ضدها ، إلا أن النتيجة كانت واحدة فى كل مكان . وبدأت المثلة المسكينة تصب لمئاتها على هذه الطريقة ، وحاولت أن تتخلص منها وبذلك جهداً كبيراً للعودة إلى أسلوبها القديم فى التمثيل ، ولكنها لم تتمكن من ذلك ، لأنها كانت قد فقدت الثقة فى مهارتها الجديدة المصطنعة ، ولم تعد تستطيع احتمال سخافات طريقتها القديمة ، إذا قورنت بالطريقة الجديدة التى كانت

تفضلها في الواقع ، وعلى ذلك وقعت المسكينة بين المطرقة والسندان كما يقولون ، ويذكرون أنها اعترفت أن تهجر المسرح كلية .

وقد سمحت لي فرصة - في ذلك الوقت - لرؤيتها وهي تمثل ، ثم دعيتني في إحدى فترات الاستراحة إلى حجرة ملابسها . وبعد فترة طويلة من إتهام التمثيل وانصراف الجميع من المسرح أخذت تلح في أن أبقى قليلاً معها ، وأخذت تتوسل إلي ، وهي منفعلة انفعالا بالغا ، أن أذكر لها سبب التغير الذي طرأ عليها . وهنا أعدنا النظر في كل جزء من أجزاء دورها ، وفي كيفية إعدادها ، وفي جميع العتاد الفني الذي كانت قد تزودت به في أثناء دراستها لطريقتنا . ولقد كان كل شيء صحيحا ، وكانت تفهم كل جزء منها على حدة ، ولكنها لم تكن قد أدركت الأساس الإبداعي للطريقة بوصفها كلا لا يتجزأ ، وعندما سألتها عن خط الفعل المتصل وعن الهدف الأعلى ، اعترفت بأنها كانت قد سمعت بهما بصفة عامة ، ولكن لم يسبق لها أن مارستهما بطريقة عملية .

قللت لها : إنك إذا مثلت خارج خط الفعل المتصل الذي يربط بين أحداث المسرحية فإنك إنما تقومين ببعض تمارين منفصلة على أجزاء من طريقتنا لحسب ، وهذه تمرينات مفيدة في الأعمال المدرسية ، لكنها غير ذات جدوى في تمثيل دور بأكمله . لقد تناضيت عن نقطة بالغة الأهمية هي أن الفرض الرئيسي من كل هذه التمارين إنما هو إرساء الخطوط الأساسية للتوجيه . وهذا هو السبب في أن الأجزاء الرائعقة من دورك لم تنتج أرباباً وأنت إذا حطمت تمثالا جميلا فلا يمكن أن يكون للقطع الصغيرة نفس تأثيرها السابق الذي كان يسحر الأبواب وهي مجتمعة في التمثال .

وفي اليوم التالي أوضحت لها في أثناء التدريب كيف تعد وحداتها - أعني مفرداتها - وأهدافها المتصلة بالفكرة الرئيسية في دورها وبالاتجاه الرئيسي فيه .

ومن ثمة أنكبت على عملها بشغف وسألتني أن أعمل معها عدة أيام
للتمكن من تطبيق ما نهتها إليه . وكنت أراجع عملها كل يوم . وأخيراً
ذهبت إلى المسرح لأراها وهي تمثل الدور مرة أخرى ، وتمثله بروح
جديدة ، وكان نجاحها جارفاً . ولا يمكنني أن أصف لكم ما حدث ذلك
المساء في المسرح ، فقد وجدت هذه الممثلة الموهوبة جزاءها العظيم على كل
ما كابده من آلام وشكوك استمرت أعواماً . وقد ألفت بنفسها بين
ذراعي وقبلتي وبكت من الفرح وشكرتني لأني رددت إليها موهبتها . لقد
كانت تضحك وترقص ، وارتفع الستار عدداً لا يحصى من المرات لكي
تحيي جمهوراً لم يكن يريد أن يدها تذهب ..

وهذا يبين لكم قيمة خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية
بهدها الأعلى وما يشيع فيها من حياة وحرارة في التمثيل .

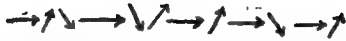
واستغرق تورسوف في التأمل بضع دقائق ثم قال :

ربما ازداد الأمر وضوحاً إذا سمعت لكم الرسم الآتي :-

الهدف الأعلى → → → → خط الفعل المتصل

ثم قال موضحاً : جميع الخطوط الصغرى تتجه نحو نفس الهدف ، وتدمج
في تيار رئيسي واحد .

ولكن دعونا ندرس حالة تمثل لم يقرر هدفه النهائي ، ويتكون دوره
من خطوط صغرى تؤدي إلى اتجاهات مختلفة ، وفي هذه الحالة تكون لدينا
الخطوط الآتية المنفصلة :



فإذا كانت جميع الأهداف الصغرى في دور من الأدوار متجهة وجهات مختلفة فإن من المستحيل قطعاً تكوين خط متين متصل منها . ويترب على ذلك أن يكون الفعل (Action) متقطعاً وغير منسق ولا صلة له بأى صورة كية لموضوع الرواية وهدفها الأعلى . ومهما بلغ كل جزء من الكمال في ذاته ، فلا مكان له في المسرحية على ذلك الأساس .

ولاعرض عليكم حالة أخرى : لقد اتفقنا بالتاكيد على أن الخط الرئيس للفعل ، وعلى أن موضوع الرواية الأساسى هما — من حيث التركيب العضوى — جزء من المسرحية ... أليس كذلك ؟ واتفقنا أيضاً على أنه لا يمكن النض من شأنهما دون الإضرار بالمسرحية نفسها . ولكن لنفرض أننا أدخلنا موضوعاً غريباً على المسرحية ، أو وضعنا فيها ما يمكن تسميته اتجاه (Tendency) غير الاتجاه الذى قصده المؤلف ، فإن العناصر الأخرى تظل كماهى ، إلا أنها تتصرف بتأثير هذا الاتجاه الجديد . ويمكن التمييز عن ذلك بهذه الطريقة : —



الاتجاه الجديد

المخالف للاتجاه الذى يقصده المؤلف

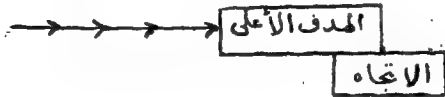
إن مسرحية لما مثل هذا العمود الفقرى الشائه المحطم لا يمكن أن تمش . وهنا يحتاج جريشاً بشدة على هذا رأى وينفجر قائلاً :

لكن أأست بهذا تسلب كل مخرج ، وكل مثل حتهما في الابتكار وتنكر عليهما قدرتهما الخلاقة الفردية ، كما تنكر عليهما كل ما يحتمل من قدرتهما على تجديد الروائع القديمة ، وذلك بتقريبها إلى روح العصر الحديث ؟

ويكون رد تورسوف رداً هادئاً ، ويشرح في توضيح الأمر قائلا :
أنت وكثيرون ممن يذهبون مذهبك هذا في التفكير ، كثير أمارتسيثون .
فهم معاني كلمات ثلاث فلا تفكرون تخططون بينها . وهذه الكلمات هي :
خالد وحديث ووثق . يجب أن تكون قادراً على التمييز الدقيق بين القيم
الإنسانية الروحية إن أردت أن تصل إلى المعنى الحقيقي لتلك الكلمات .
إن ماهو حديث قد يفدو خالداً ، إذا كان يتناول مسائل الحرية والعدالة
والحب والسعادة والبهجة العظيمة والالم العظيم ، وأنا لا أعترض على ذلك .
النوع من الحدائث في عمل مؤلف مسرحي .

والوقتية - أي الشيء المؤقت - هي على النقيض من ذلك تماماً ،
إذ لا يمكن أن تصبح خلوداً ، أعني شيئاً خالداً . فهي تعيش اليوم فقط ،
وتنسى غداً ، وهذا هو السبب في أن العمل الفني الخالد لا يمكن أن يموت .
بسبب إلى ماهو وثق ، مهما كانت مهارة المخرج ومهما كانت موهبة الممثلين
الذين يحاولون إخفاء سمة الخلود على الشيء المؤقت .

إن العنف وسيلة رديئة دائماً ولا ينبغي استخدامها في العمل الإبداعي
ولذلك فإن بعث الحياة في خصلة دور تقادم عليه العهد بإصحام فكرة عابرة
لا يمكن أن يؤدي إلا إلى موت المسرحية والدور معا . ومع ذلك فلامراء
في أننا نجد استثناءات جد نادرة لهذه القاعدة ، ونحن نعلم أنه يمكن أحيانا
تطعيم فاكهة من نوع معين بفاكهة من نوع آخر ، فتنتج فاكهة من نوع جديد
وفي بعض الأحيان يمكننا تطعيم أثر قديم تطعيمياً بفكرة حديثة -
أو معاصرة فتندب الحياة في هذا الأثر ، وفي تلك الحالة تندوب الإضافة في
الموضوع الرئيسي :



والنتيجة التي يجب أن تستخلصوها من هذا هي . وجوب المحافظة أولا وقبل كل شيء على هدفكم الأعلى ، وعلى خط الفعل المتصل الذي يربط بين الأحداث في المسرحية . وكونوا على حذر من الاتجاهات الدخيلة والأهداف الغريبة للمقحمة على الموضوع الرئيسي .

إنني لأطلب نفسا إذا كنت قد أفلحت في إقناعكم بما لذين الشيعين من أهمية خاصة لاتعدلها أهمية ، ذلك لأنني أشعر عندئذ بأنني قد حققت هدفي الأساسي بوصفي معلما ، وأنتي قد أوضحت واحداً من الأجزاء الأساسية لطريقتنا .

وبعد فترة طويلة من الصمت استطرد تورسوف قائلاً :

« إن كل فعل يقابله رد فعل ، ورد الفعل هذا يقوى بدوره الفعل ، وفي كل مسرحية تمهد إلى جانب الفعل الرئيسي ، رد فعله المضاد ، وهذا عما يسعدنا لأن نتيجة المحترمة هي مزيد من الفعل . ونحن نحتاج إلى ذلك الصدام بين الأهداف ، وإلى جميع المشاكل التي تترتب على تطاحننا والتي تطلب حلا ، وذلك لأن تطاحن الأهداف يؤدي إلى النشاط الذي هو أساس فننا . وأحسن مثل نضربه على ذلك هو شخصية براند (١) :

(١) مسرحية براند Brand مسرحية رمزية للكاتب النرويجي الأشهر هنريك إبسن وبطلها براند قس شاب ضاق ذرعاً بما خامر قلوب المتدينين من بني بلدته من روح المساومة والتفريط فأصول الدين ليكونوا وسطاً بين شهواتهم وبين ما يدعوهم إليه دينهم من سمو فوق رقائب هذه الدنيا . وهو لهذا يهجر بلدته ويلجأ إلى قمة أحد العيودات الثلجية النرويجية لكي يمارس دينه الحق ويفرض مبادئه الصارمة على نفسه وعلى الناس ، وإن كلفه هذا نفسه وطفله ثم زوجته أجنسى . ثم لا يلبث الناس أن يضيقوا به ويمبادئه فيها جمونه ويطردونه من بيتهم ليحيش وحيداً طريداً في حقول الثلج إلى أن يعطسه هيار من الثلج يجعله يجار إلى ربه منادياً .. ويأتيه الجواب هكذا .. :

أي رب تنادي !
أته رب المحبة !

(د . خ)

افترضوا أننا متفقون على أن شعار براند « كل شيء أولاً شيء » هو الشعار الذي يمثل الهدف الرئيسي للمرحية (وكون هذا صحيحاً أو غير صحيح خارج عن الموضوع الآن) . إن مبدأ أساسياً وتصنيفاً من هذا النوع شيء مخيف ، فهو لا يسمع (لبراند) بأى مساومات أو حلول وسطى ولا بأى لون من ألوان التساهل أو الضعف فى سبيل تنفيذ هدفه الأسمى فى الحياة .

والآن فلأحاول أن أربط بين هذا الموضوع الرئيسى ومختلف الوحدات الفردية الصغرى فى المرحية ، بل أن أربط بينه وبين المشهد الذى كان موضوع دراستنا فى مشهد « آجنس » وملابس الطفل . فأننا إذا حاولت ، فى ذهنى ، أن أوفق بين هذا المشهد وفكرة الموضوع الرئيسى للرواية « كل شيء أولاً شيء » ، فإنى أستطيع أن أبذل قدراً كبيراً من التخيل حتى أوفق بينهما بطريقة ما .

على أنه يكون أقرب إلى الطبيعة بكثير إذا أنا اعتبرت « آجنس » وهى الأم ، تمثل خطر رد الفعل أو خط الحركة المضادة ، وذلك لأنها ناتجة متسرعة على فكرة الموضوع الرئيسى .

وإذا أنا حللت دور براند فى هذا المشهد فمن السهل العثور على العلاقة بين الدور وبين الموضوع الرئيسى ، لأن براند يريد أن تتنازل زوجته عن ملابس الطفل لتم تضحيتها فى سبيل الواجب ، وهو باعتباره شخصاً متديناً شديد التحصب لدينه يطالبها بكل شيء لتحقيق مثله الأعلى فى الحياة ، وحركتها المضادة لا نتيجة لما سوى مضاعفة فعله المباشر - أى تمسكه بما يطلب منها ، وهكذا تجدنا هنا أمام صدام بين مبدأين .

إن « الواجب » عند براند يطرع ضد « الحب » عند الأم ، وهذا منناه أن « فكرة » تناضل « شعوراً » ، وأن « الداعية » المتحصب يناضل « الأم » المحزونة ، وأن جوهر « الذكورة » يناضل جوهر « الأنوثة » .

ولذلك نجد أن خط الفعل المتصل في هذا المشهد في يدي براند ، كما نجد الحركة المضادة أو رد الفعل في يدي آجنس .

ثم يقول تورسوف : والآن أرجوكم أن تعيروني كل انتباهكم ، فإلى شيء ما ، أريد أن أقوله لكم .

إن كل ما قنابه في هذه المرحلة الدراسية الأولى ، كان موجها نحو تمكينكم من إحراز السيطرة على أهم ثلاثة عناصر في عملياتنا الإبداعية الخلاقة وهذه العناصر الثلاثة هي :

١ — الإدراك الداخلي .

٢ — خط الفعل المتصل الذي يربط أحداث المسرحية .

٣ — الهدف الأعلى .

ثم يسود الصمت برهة ويمتتم تورسوف درسه بقوله :

لقد تناولنا جميع هذه النقاط بصورة موجزة ، وقد أصبحتم تعلمون الآن ما الذي نرى إليه بقولنا « طريقتنا أو مذهبنا في التمثيل » .

لقد شارفت سلتنا الدراسية الأولى على الانتهاء . وكنت أتوقع أن يهبط على الإلهام بعد أن كدنا نفرغ من دراسة هذا المذهب ، أو تلك الطريقة في التمثيل .. ولكن .. وأسفاه : لقد تبدت أحلامى .

كانت هذه الأفكار تتدفق في ذهني ، وأنا واقف في البهو الخارجي للمسرح أليس معطى وألف يعطه لقاص حول عنق .

ولجأة لكوني أحدهم ، فاستدرت لأجد تورسوف .

لقد كان لاحظ حالي النفسية المكتشفة ووفق إلى اكتشاف سببها .

لحاولت أن أراوغه ولكنه ظل يتأبى في عناد بالسؤال تلو السؤال .

لقد سألتني وهو يحاول أن يفهم سبب خيبة أمل في تلك الطريقة: كيف
تسمر الآن عندما تكون فوق خشبة المسرح ؟
وقلت أجيبه :

— هذه بالذات هي المشكلة ، إنني لا أشعر بشيء غير عادي أو غير مألوف ،
إنني أشعر فوقها بالراحة وطمأنينة النفس . وأعرف ماذا أفعل ، ولدي
هدف من وجودي هناك ، وأنا أؤمن بأفعالي كما أؤمن بحياتي في أن
أكون على المنصة .

فسألتني :

وماذا تبني أكثر من ذلك ؟ هل تسمر أن هذا خطأ ؟
ولم يسعني إلا أن أعترف بأن الذي أفتقده هو تشوق إلى الوحى ..
الإلهام . وعند ذلك قال لي :

لا تقصدني أنا للحصول على الإلهام الذي تريده ، إن طريقي في التمثيل
أن تصنع لك الإلهام أبدا ، بل هي تستطيع فقط أن تمتد التربة المواتية له .
ولو كنت مكانك لتخطيت عن مطاردة هذا الشبح ، وبالأحرى الإلهام .
دعه لتلك الحورية التي تصنع المعجزات : أعني الطبيعة ، وكرس نفسك
لما يدخل في نطاق الطاقة البشرية الواحية .

صنع الدور الذي يهد به إليك على الطريق الصحيح فإذا به يمضي قدما
ويرداد اسماجا وعمقا ويؤدي في النهاية إلى الإلهام ..

الفصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

— ١ —

استهل المدير كلامه بملاحظة مشجعة مؤداها أننا قد فرغنا من الجزء الأكبر من الأعمال التي تهدف إلى إعدادنا إعداداً داخلياً — ثم قال :
كل هذا الإعداد هو تدريب لحالة الإبداع الداخلية في نفوسكم ، وهو يساعدكم في العثور على هدفكم الأعلى وعلى خط الفعل المتصل ، ثم هو يخلق فيكم مهارة فنية نفسية واجبة .

ثم تصليح نبرات صوته بشيء من المهابة والوقار ويقول :
وهو يهديكم في النهاية إلى « منطقة العقل الباطن » . ودراسة هذه المنطقة الهامة جزء أساسي من طريقتنا في التمثيل .

إن عقلنا الواعي يرتب ظواهر العالم الخارجي المحيط بنا ، ويدخل عليها قدراً معيناً من النظام . وليس ثمة خط واضح يفصل بين التجربة الشعورية والتجربة غير الشعورية ، وعقلنا الواعي يبين في كثير من الأحيان الاتجاه الذي يواصل فيه عقلنا الباطن عمله ، ولذلك كان الهدف الأساسي لمهارتنا الفنية النفسية هو أن نجعلنا في حالة إبداع يتمكن فيها عقلنا الباطن من أن يؤدي وظيفته بطريقة طبيعية .

ومن العدل أن نقرر بأن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حالة الخلق والإبداع اللاشعورية هي نفس العلاقة القائمة بين قواعد اللغة والشعر . ومن سوء الحظ أن تطنى اعتبارات القواعد اللغوية على الاعتبارات الشعرية ،

وذلك هو ما يحدث في المسرح في الكثير جداً من الأحيان ؛ إلا أننا لا نسمعنا مع ذلك أن نستغنى عن قواعد اللغة التي يجب علينا استخدامها لتساعدنا على ترتيب المادة الإبداعية اللاشعورية التي لا يمكننا أن نتخذ صورة فنية إلا بعد تنظيمها .

إن الممثل في الفترة الأولى من دراسته الواعية لدور من الأدوار يتحسس طريقه إلى كنه هذا الدور، دون أن يفهم مطلقاً ما يحدث في داخل نفسه هو أو ما هو حادث حوله فيما جيداً، ولكنه عندما يصل إلى منطقة العقل الباطن فإن روحه تفتتح عيونها، وهنا يتنبه إلى كل شيء، حتى إلى التفاصيل الدقيقة، ويصبح للأمر كاه معنى جديد كل الجدة ؛ لأنه يدرك وجود مشاعر جديدة وتصورات وآراء ووجهات نظر جديدة في نفسه وفي دوره على السواء ؛ إن حياة الإنسان الداخلية — بعد عبوره مشارف العقل الباطن — تتخذ من تلقاء نفسها صورة بسيطة كاملة ، لأن طبيعة أعضائنا تتولى عندئذ توجيه مراكز جهازنا الإبداعي الخلاق الهامة كلها . وقلنا الواعي لا يدري من ذلك كله شيئاً، إذ أن مشاعرنا نفسها تستطيع أن تهتدي إلى طريقها في هذه المنطقة — ومع ذلك فإن الإبداع الحقيقي يستحيل بدونها . . .

إنني لن أمدكم بأي طرق فنية للسيطرة على العقل الباطن، وإنما أستطيع فقط أن أعلِّمكم الطريقة غير المباشرة التي تتيح لكم الوصول إليه، والتي تجعلكم تسلمون لسلطانها زمام أنفسكم .

إننا ننظر ونسمع ونفهم ونفكر بطريقة تختلف قبل أن تتخطى مشارف العقل الباطن عنها بعد أن تتخطى تلك المشارف ؛ إننا قبل نتخطى تلك المشارف تكون لنا مشاعر ذات مسحة شبه صادقة ، أما بعد ذلك فتكون لنا عواطفنا الصادقة بالفعل. ونحن في أول مشارف العقل الباطن نشعر بحالة تجريدية من حالات الوم المحدود ، أما فيما وراء ذلك ، أي

حينما نوظل في منطقة العقل الباطن نفسه فنشعر بحالة تجريدية من حالات الخيال أكثر انطلاقا من الحالة الأولى . وحررتنا في الحالة الأولى تكون محدودة في نطاق العقل والتقاليد ، أما فيما وراء ذلك فتكون حررتنا حرية جريئة ذات إرادة وفاعلية ، ولا تنقضي تمضي إلى الأمام قديما . وهناك . . . في منطقة العقل الباطن هذه تختلف عملية الإبداع في كل مرة نقوم بها من جديد .

وهذا يذكرني بالشاطئ الممتد على المحيط ، حيث تتراعى الأمواج الكبيرة ، والأمواج الصغيرة على الرمال ، فيتراقص بعضها حول أقدامنا ، ويصل البعض الآخر إلى ركبتينا ، بل وقد يوقع بنا في الماء على الرغم منا ، في حين تهرقنا الأمواج الكبرى إلى عرض البحر ، لتعود فتلقى بنا في النهاية إلى الشاطئ مرة أخرى .

ويحدث أحيانا ألا يسقيض العقل الباطن الممثل إلا مساطيفا ، ثم يتلاشى ، وأحيانا أخرى يغمر كيانه جميعا حاملا إياه إلى أعماقه ، حتى يلتقي به في النهاية إلى شاطئ العقل الواعي مرة أخرى .

إن كل ما أقوله لكم الآن ليس له وجود إلا في مجال المشاعر فقط لا في مجال العقل والمنطق . ويمكنكم أن تفهموه . ولذلك أقص عليكم حادثة وقعت لي شخصا وساعدتني على فهم الحالة التي أصفها ، وهي حادثة قد تنقضي يفهامكم ما أقصد بدلا من الاستغراق في الشروح المسببة .

كنا نجلس ذات مساء بإجراء مختلف ألعاب التسلية في حفلة أقيمت بمنزل بعض الأصدقاء فقررنا أن يمحروا لي عملية جراحية ، من قبل المتفككة ، فأحضروا منضدتين واحدة لإجراء العملية ، والأخرى لحمل أدوات الجراحة الوهمية ، وقد غطيت المنضدتان بالملاءات ، وجرىء بالاربطه والأحواض والأوعية المختلفة .

وليس الجراحون «ستراتهم البيضاء» كما ألهسوني قديما أيضا من النوع الذي يلبسه المرضى في المستشفيات . ثم أرقفوني على منضدة العمليات

ووضعا عصابة على عيني - وأزجني سلوك الأطباء المفعم بالرعاية والناية
إذ كانوا يطاملوني وكأنني في حالة تدعو للباس ، وكانوا يفعلون كل شيء
بعد لا مزيد عليه ، وبقاة القمع في ذهني خاطر مر كالبرق إذ ساءلت نفسي :
ماذا يحدث لو أنهم أعملوا مياضهم في جسدي بالفعل ؟ .

وبعث الشك والترقب القلق في نفسي ، وغدت حاسة السمع عندي
مرهفة ، وحاولت ألا تفوتني حركة أو بادرة . وكنت أسمعهم يتهايمون
من حولي ، ويصبون الماء ويمركون آلاتهم فيحدثون صليلا ، ومن حين
لآخر كان يصدر عن إناء كبير صوت مدو يشبه رنين الأجراس الجنائزية .
ثم مس أحدهم ، فليبدأ .

وإذا بشخص يقبض على معصى الأيمن بشدة ، ثم شعرت بألم غامض
تلتته ثلاث وخزات حادة . . ووجدتني أرتجف بالرغم مني .. وحك أحدهم
معصى يتيء خشن له رائحة نفاذة . ثم أحبط معصى بالأربطة ، بينما أخذ
أشخاص يتحركون من حولي بسرعة ، وهم يناولون الجراح ما يحتاج إليه .
وأخيراً ، وبعد فترة من الصمت طويلة ، بدعوا يتكلمون بصوت
مرتفع ، ويضحكون ويهتفون ، ثم زعت العصابة عن عيني فوجدت على
ذراعي اليسرى ، طفلا حديث الولادة ملفوفا كله بالشاش ، طفلا صنعوه
من يدي اليمنى . وكانوا قد رسموا على ظهر يدي وجه طفل أبله بادي
السذاجة .

«أنا أسألكم الآن : هل كانت المشاعر التي طافت في مشاعر صادقة ؟
وهل كان إيمانها حقيقيا ، أم أنها كانت من قبيل تلك المشاعر التي
تدعوها المشاعر التي تبدو عليها مسحة من الصدق ؟ ،

ويتولى تورسوف الإجابة على سؤاله ، وهو يتذكر أحاسيسه فيقول :
لم يكن ذلك بالطبع صدقا حقيقيا ولا إحساسا حقيقيا بالإيمان . وإن كنا
نستطيع أن نقول تجاوزا ، ومن حيث مقتنيات المسرح : إني قد عشت

تلك المشاعر بالفعل ومع ذلك لم أكن أو من بما كان يحدث لى ذلك الإيمان الذى له كيان متين متناهي ، فقد كان هناك تأرجح مستمر ، مرة إلى الأمام ، ومرة إلى الوراء بين الإيمان ونأشك ، بين المشاعر الحقيقية وتوهم الإحساس بها . وكنت أشعر طوال الوقت أنه لو أجريت لى عملية جراحية حقيقية لعانيت نفس المشاعر التى عانيتا فى أثناء إجراء هذه العملية الوهمية ، فلما لأشك فيه أن الوهم كان يشبه الواقع إلى حد كبير

لقد كنت أشعر فى لحظات معينة بأن مشاعرى ، هى نفس المشاعر التى كان يمكن لى أن أحس بها لو كان الأمر حقيقيا ، فقد كانت تذكرنى بأحاسيس مألوفة لدى فى واقع الحياة ، بل كانت تلتابى نوبات من الشعور بأق ساقطد الوعى ، ولو ثوان معدودات ، وكانت تلك التوبات تخفى لحظة ظهورها تقريبا ، إلا أن الوهم قد خلف آثاره ، ومازلت مقتنعا حتى اليوم بأن ما حدث لى ذلك المساء يمكن أن يحدث فى واقع الحياة .

ثم اجتمع المدير قصته بقوله :

« كانت تلك أول مرة أعانى فيها الحالة التى ترتب على الدخول إلى «منطقة العقل الباطن» .

ومن الخطأ أن تتصور أن المثل يعيش صورة أخرى من الحقيقة فى أثناء قيامه بعمل إبداعى على المسرح ، فلو أن هذا هو الحال لعجز كياننا الجسمانى والروحى عن احتمال مقدار الجهد الملحق على عاتقه .

ونحن نعيش على المسرح — كما تعلمون — على ذكرياتنا الانفعالية المستمدة من وقائع الحياة ، وفى بعض الأحيان ترقى هذه الذكريات إلى درجة من الوهم تفصلها تبدو كالحياة نفسها ، ومع أن نسيان النفس تمام النسيان . والإيمان الذى لا يزعزع بما يجرى على المسرح شيء يمكن ، فإنه شيء قلما يحدث ، فمن نعرف أن ثمة لحظات متفرقة — لحظات تتفاوت طولها وقصرها ينغمس فيها المثل فى «منطقة العقل الباطن» ، بيد أن الصديق ومظهر

الصدق، الإيمان والاحتمال ، يتناوبان الظهور في غير هذه اللحظات ، فيظهر أحدهما ثم يختفي بينما يظهر الآخر ثم يختفي وهكذا .

إن القصة التي قصصتها عليكم الآن، هي مثل على التطابق الذي يوجد بين الذكريات العاطفية وبين المشاعر التي يتطلبها الدور، والتشابه الناتج من هذا التطابق يقرب الممثل من الشخصية التي يصورها، وفي مثل هذه الظروف يشعر الفنان المبدع باندماج حياته في حياة دوره، وأن حياة دوره هي نفسها حياته الشخصية، ويؤدي هذا الاندماج إلى حدوث تحول في شخصية الممثل يشبه المعجزة .

وهنا يصمت تورسوف لحظات قليلة يستغرق في أثنائها في التأمل ثم يقول .

دوئمة أشياء أخرى غير هذا التطابق بين الحياة الواقعية والدور التمثيلي من شأنها أن تدخلنا إلى منطقة العقل الباطن ، ، ففي كثير من الأحيان يقع حادث خارجي بسيط لا علاقة له البتة بالمرحلية أو الدور أو ظروف الممثل الخاصة به ، فيمت في المسرح فجأة موجه من الحياة الحقيقية ، ويدفعنا في الحال دفعا إلى حالة إبداع لا شعورية .

ويجيبه المدير : دأى شئ حتى وإن كان سقوط منديل أو انقلاب أحد الكراسي ، فإن وقوع حادث حقيق في جو المسرح الذي تجري فيه كل الأمور بناء على خطة مرسومة ، يشبه هبوب نفحة من الهواء التي في غرفة فاسدة الهواء ، إذ يضطر الممثل إلى التقاط المنديل أو الكرسي بطريقة تلقائية لأنه لم يتدرب على ذلك في المسرحية ، فهو لا يفعل ذلك بوصفه ممثلا ولكن بوصفه إنسانا عاديا ، وهذا يخلق شيئا من الصدق يمد الممثل نفسه معطرا بسيما إلى الإيمان به . ويرى هذا الصدق باعتباره شيئا يختلف تمام الاختلاف عما يحيط بالممثل من أشياء تقليدية بكيفة ، وبالأحرى تجري وفقا لخطة موضوعة وإعداد سابق ، وفي وسع الممثل أن يدمج تلك اللحظات العرضية

الحقيقة في دوره ، أو أن يستبعدا ، إذ يمكنه أن ينظر إليه بوصفه مثلاً .
ويمكنه أن يدبجها بوصفه هذا في الإطار العام لدوره ، كما يمكنه أن يخرج
من دوره للحظة ، ويتخلص من الحدث الطارئ الدخيل ، ثم يعود إلى تقاليد
المسرح ويواصل فعله - أعني تمثيله - الذي انقطع .

« إن الممثل إذا استطاع أن يؤمن حقاً بالحدث التلقائي (وبالأحرى
الحدث الذي يقع من ذات نفسه دون أن يرد في خصلة الإخراج) وأن
يستخدمه في دوره فإن هذا سوف يساعده بلا شك ، لأنه سوف يهديه إلى
الطريق المؤدى إلى «مشارف العقل الباطن» .

« إن أمثال هذه الأحداث العارضة تعمل في كثير من الأحيان عمل شوكة
الأنعام التي تصدر عنها نعمة حية ، تحملنا حملاً على التحول من الزيف والتصنع
إلى الصدق ، بل إن لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية .
الباقية من الدور الوجهة الصحيحة .

« من أجل هذا يجب أن تتعلموا كيف تقدرّون مثل هذه الأحداث حتى
قدرها ، ولا تدعوها تغلق من أيديكم . ودربوا أنفسكم على استخدامها بحكمة
عند وقوعها من تلقاء نفسها ، فإنها وسيلة ممتازة من وسائل الاقتراب إلى
العقل الباطن .

استهل المدير حديثه اليوم بقوله :

« كنا - حتى هذه اللحظة - نبحث في موضوع الأحداث الطارئة العارضة :
التي يمكن استخدامها كوسيلة للاقتراب من العقل الباطن ، بيد أنه لا يسعنا
أن نتخذها أساساً نرتب عليه قواعد عامة : فما الذي يمكن أن يفعله الممثل
إذا لم يكن واثقاً من النجاح في هذه الناحية ؟ »

ليس أمامه سوى الاستعانة بوسيلة فنية نفسية من الوسائل الشعورية التي يمكنه بواسطتها أن يذلل الطريق وييسر الظروف الملائمة للاقترب من «منطقة العقل الباطن» ، ولكي تفهموا ما أرى إليه بطريقة أكثر وضوحاً أحارب لكم المثل الآتى :

أرجوكم يا كوستيا و قانيا أن تمثلا أمامنا المشهد الأول من تدريب «التقود المحترقة» ، وأرجو أن تتذكروا أن كل عمل إبداعي ، ينبغي أن يبدأ بعملية استرخاء أولاً وقبل كل شيء ، ولذلك فإني أرجوكم أن تجلسا في وضع «مريح» وأن توفرنا الطمأنينة لنفسيكما ، كما لو كنتما في المنزل تماماً .
وعند ذلك صعدنا إلى المنصة ، وامتلنا لما أمرنا به .

ويصبح بنا من موضعه في الصالة : « هذا لا يكفي ... استرخيا أكثر ! بل استثمرا الراحة وخذوا بالأسباب أكثر بما تكونان في بيتكما ، لأننا هنا لا نعالج «أمراً واقعاً» ، وإنما نعالج الوحدة أمام الجمهور (أو إشعار أنفسنا بالوحدة ولأن كنا أمام الجمهور) ولذا يجب أن ترخيا عضلاتكما أكثر فأكثر . وأن تقللا من ذلك التوتر البادى عليكما بمقدار خمسة وتسعين في المائة » .

« ولعلكما تظنان أني أغالى في تصوير مبلغ هذا التوتر الذى يبدو عليكما . كلا . . ليس الأمر أمر مبالغه بالطبع ، فإن الجهد الذى يبذله الممثل عندما يقف أمام جمهور كبير ، جهد لا يمكن تقديره لعظمه ، وأسوأ ما فى الأمر أن كل هذا الجهد يبذل دون أن يلحظه الممثل ، ودون أن يحتاج إليه . أو يفكر فيه .

ولذلك فلا تترددا فى التخلص من أكبر قدر ممكن من ذلك التوتر . وليس ثمة ما يدعوكم إلى الظن بأن ما يبقى فيكما من جهد هو أقل مما تحتاجان إليه ، وأتيا مهما قلتما من توتر عضلاتكما ظن يكون ذلك بالقدر المطلوب أبداً . »

ويسأله أحدهم : وأين يكون الحد الفاصل - في رأيك - بين الحالتين ؟
ويجيبه المدير : «ستبتك حالتك الجسمية والنفسية ذاتها بما هو ضوَاب،
وستزداد مقدرتك على الإحساس بما هو صادق وسوى وذلك عندما تصل
إلى الحالة التي نسميها نحن « أنا كائن » ، وبالأحرى كينونة الممثل في دوره
أو عيشه فيه .

و كنت في تلك اللحظة أشعر أنه لا يمكن لتورتسوف أن يطلب مني أن
أكون في حالة أشد استرخاء من الحالة التي كنت فيها ، ومع ذلك فقد استمر
يطلب بالمزيد من الاسترخاء وإزالة التوتر .

و كانت النتيجة أنني بالفت في ذلك فوصلت إلى حالة من الخمول والتباعد،
وذلك مظهر آخر من مظاهر الجود العضلي كان يتعين على أن أقوم به .
ولكني أنهج في ذلك أخذت أخير أوضاع جسمي ، وأحاول التخلص من
الضغط عن طريق الفعل ، وانتقلت من إيقاع سريع عصبي إلى إيقاع بطيء
يكاد يغلب عليه الكسل .

ولم يلاحظ المدير ما كنت أفعل لحسب ، بل لقد أبدى موافقته قائلاً :
«عندما يبذل الممثل جهداً زائداً عن الحاجة، يكون من المستحسن أحيانا
أن يسلك في عمله سلوكاً أكثر خفة وأقل انزاعاً وصرامة ، وهذه طريقة
أخرى للعلاج للتوتر» .

إلا أنني كنت لا أزال عاجزاً عن التوصل إلى حالة الهدوء والراحة
التي أشعر بها وأنا مستلق في فراش على أريكتي في المنزل .

وعندئذ طالب تورتسوف بالمزيد من الاسترخاء ، ثم ذكرنا بأنه لا ينبغي
أن نسعى إلى الاسترخاء لذات الاسترخاء، وذكرنا بالمرحلة الثلاث : التوتر
والاسترخاء والتحرير .

وكان المدير محقا ، لأننى كنت قد نسيت تلك المراحل ، وما إن أصلحت من خطئى حتى أحسست بتغير كامل يشافئ إذ ألقيت كيأى كاهه ينحذب إلى الأرض ، ووجدتني أغوص فى المقعد الذى كنت أرقد عليه تقريبا ، وبدأ لى فى تلك اللحظة أن معظم التوتر الذى كنت أشعر به قد تلاشى - ومع ذلك لم أكن أشعر بنفس الحرية التى يشعر بها الإنسان فى الحياة العادية ، فإذا كان السبب يا ترى ؟ وعندما توقفت لى أحل النظر الذى أنا فيه وجدت أن انتباهى كان مشغوداً متوتراً ، وأنه بذلك يحول بينى وبين الاسترخاء . وقد قال المدير مطلقاً على هذا :

إن الانتباه المتوتر المشغود يشل حريتك بقدر ما تشلها التقلصات العضلية ، وعندما تكون طبيعتك الداخلية أسيرة ذلك الانتباه ، فإن تطور العمليات اللاشعورية داخل نفسك لا يمكن أن يتم بطريقة سوية ، فيجب عليك إذن أن تحقق حريتك الداخلية كما يجب عليك أن تحقق استرخاءك الجسماني .

ويتدخل فانيا بقوله : « يغيل إلى أن الممثل يجب أن يلغى خمسة وتسعين فى المائة من انتباهه ذلك المشغود المتوتر أيضا . »

ويقول المدير : « بالعبط ، فإن زيادة التوتر الناجمة عن الانتباه المرفف تعادل زيادة التوتر الناجمة عن التقلص العضلى ، وإن كانت معالجة التوتر الناجمة عن الانتباه تكلفك قدراً أكبر من الحنق والمهارة ، لأنك إذا قارنت أنسجة النفس بالعضلات وجدت أنها كخيوط العنكبوت بالقياس إلى الحبال الفليضة وتلك الأنسجة يسهل تمزيقها فرادى ، ولكنك تستطيع أن تنزل منها حباً لا متينة بعضها بعضها إلى بعض ، بيد أنه يحدرك أن تتناولها برفقة عندما تشرع فى غزوها للمرة الأولى . »

وهنا يسأله واحد من الطلبة : كيف يمكننا أن نعالج التشنجات الداخلية

ويجيبه المدير «بنفس الطريقة التي تعالج بها التقلصات العضلية ، إذ تبحث أولاً عن نقطة التوتر ، ثم تحاول تخفيفه ، وأخيراً تتخذ فرساً مناسباً أساساً لتحريك منه .

« عليك أن تفيد من هذه الحقيقة البدئية ، وهي أنه غير مسموح لانتباهك بالتلوف في أرجاء المسرح ، بل يجب أن يكون مركزاً في دخيلة نفسك ، ف عليك أن توجهه إلى موضوع جذير بالاهتمام ، شيء يمينك على أداء تمرينك ، وبمباراة أخرى ينبغي أن توجه انتباهك إلى هدف أو فعل جذاب . . .

وأخذت استعرض الأهداف التي يتضمنها تمريننا ، وأستعرض جميع الظروف التي يقدمها المشهد ، وأطوف بنفسي خلال الحجرات جميعها وعندئذ حدث شيء لم أكن أتوقه . . إذ وجدت نفسي في حجرة غريبة على ولا عهد لي بها ، ووجدت فيها شخصين مسنين فإذا هما والدا زوجتي ؛ وقد أثرت في هذه المفاجأة التي لم تكن تخطر لي في بال وأربكتني ، إذ كان من شأنها أن تزيد مسؤولياتي ثقافاً ، فهذان إنسانان يجب أن أ كدح من أجلهما أيضاً ، وبهذا يكون من واجبي أن أوفر طعاماً خمسة أشخاص بالإضافة إلى نفسي . وزاد هذا في أهمية عملي ، وفي اهتمامي بمراجعة الحسابات في اليوم التالي ، وقيامي أنا نفسي بالنظر في الوثائق والمستندات بلا إبطاء . ثم جلست في المقعد وأخذت أعبت بقطعة من الدوبارة بين أصابعي في حالة عصبية .

وهنا هتف تور تسوف مربها عن رضاه : كان هذا جميلاً . لقد كان تمرناً حقيقياً من التوتر . وأستطيع الآن أن أوهن بكل ما تفعله وكل ما تفكر فيه ، حتى إن كنت لا أدرى ما يدور بخلدك على وجه الدقة . »

وكان المدير محقاً . فعندما تأملت حالة جسدي وجدت عضلاتي خالية من التوتر . وكان من الجلي أنني وصلت إلى المرحلة الثالثة بطريقة طبيعية ، وذلك بحلوسي في مكاني واكتشافي لأساس حقيقي لما كنت أعمل .

وعندئذ سمعته يقول في صوت رقيق لقد وصلت الآن إلى الصديق الفنى

الحققي والإيمان بأفالك، وأنت الآن في الحالة التي نعبّر عنها بعبارة «أنا كائن»
إليك الآن على الاعتبار، ولكن لا تسرع، بل استخدم بصيرتك للتفاد إلى
نهاية كل فعل تقوم به . ثم أدخل فكرة جديدة إذا كان ذلك ضرورياً .
قف . . . لماذا ترددت إذن ؟

وكان من السهل أن أعود إلى الطريق السوى ، ولم يكن على إلا أن
أقول لنفسى :

افترض أنهم اكتشفوا عجزاً كبيراً في الحسابات . قد يكون معنى هذا
مراجعة جميع الدفاتر والمستندات . فيالها من مهمة ثقيلة على النفس، وما أسبح
قياى بها أنا وحدى، وفي هذه الساعة المتأخرة من الليل . . .

ولذا بي أخرج ساعتي من جيبى بطريقة آلية . لقد كانت الساعة
الرابعة ؛ ولكن ليت شعري هل كانت الرابعة مساء أم صباحاً ؟ ومضت
لحظة افترضت فيها أنها الرابعة صباحاً ، فاضطربت نفسى واندفعت بوحى
من غريزتي إلى مكتبي وبدأت أعمل بطريقة عمومة . .

وفي تلك اللحظة تنهى إلى سمى صوت تورتسوف وهو يعلق مجبداً
على ما أفعل، ويوضح للطلبة أن هذا هو الطريق الصحيح الموصل إلى العقل
الباطن، ولكننى لم أعر ذلك التشجيع أى اهتمام إذ لم أكن بحاجة إليه لأننى
كنت أعيش حقاً على خفية المسرح، وكنت أستطيع أن أفعل كل
ما يحلو . . .

ولما كان المدير قد حقق أهدافه التعلّيمية ، فقد كان من الواضح أنه
يوشك أن يستوقفنى، يد أنى كنت حرصاً على المضى فى مزاجى الإبداعى
الذى وصلت إليه، فضيت قلما فيما كنت أفعل . .

ويقول المدير للطلبة الآخرين : «أوه هل ترون ؟ هذه موجة كبيرة»
إلا أن هذا أيضاً لم يكفى، إذ كنت أريد أن أزيد موقفى تعقيداً وأرفع

من حرارة انفعالاتي ، ولذا وجدتني أضيف صعوبة جديدة : اختلاسا جسيما في حساباتي . وما إن رضيت بهذا الاحتمال حتى تساءلت : وماذا يمكنني أن أفعل الآن ؟ وكانت هذه الفكرة وحدها كافية لأن تجعل قلبي يعلق بشدة حتى يكاد يشب من صدرى .

وسمعت تورسوف يعلق على الموقف قائلا : لقد وصلت المياه الآن إلى خصره . .

وسمعت أنا في عصية : ماذا يمكنني أن أصنع ؟ لابد أن أعود إلى مكتبي . ثم اندفعت إلى البهو الخارجى ، وعندئذ تذكرت أن المكتب مغلق ، فعدت . أدراسى ، وأخذت أذرع غرقى جيئة وذهابا ، وأنا أحاول أن ألم شعث أفكارى ؛ وأخيرا جلست في ركن مظلم من أركان الحجرة لأدبر نفسي مخرجا .

واستلمت أن أغيب بعض أشخاص قساة يراجعون الدفاتر ويعيدون النقود ، ثم شرعوا يستجوبونى ، ولكنى لم أكن أعرف بماذا أجيب . فقد تملكنى طائف من اليأس حال بينى وبين الاعتراف بكل شيء . .

ثم اتخذوا قرارا من شأنه أن يحطم مستقبلى ، ودونوه في أوراق التحقيق ثم وقفوا جماعات يتهايمسون ، بينما انزوبت أنا في ركن قصي كالمكبوذ . ثم تتابعت الأحداث ، استجواب ، فحاكمة ، فصل من العمل ، فصادة أملاكى ، ضياع بيتى .

وفي هذه اللحظة سمعت المدير يقول : إنه الآن قد أوغل في يم العقل الباطن العالى . .

ثم إذا هو ينحن فوق الأضواء الأرضية ويقول لى بصوت ملؤه الرقة لا تتسرع وامض في طريقك حتى النهاية . .

ثم التفت إلى الطلبة مرة أخرى ولقت أنظارهم إلى أنهم يستطيحون .

بالرغم من أنى كنت ساكناً لا أتحرك ، أن يدركوا عاصفة الانفعالات
أتى تنظروم فى صدرى .

وكنتم أسمع هذه الملاحظات ، ولكنها لم تؤثر فيما كنت أفعل على
المنصة ، ولم تبدنى عنه ، فقد كانت رأسى فى تلك النقطة تدور من فرط
الانفعال ، لأن دورى وحياتى نفسها كانا قد اختلطا وتمازجا إلى حد أنهما
كانا يبدوان شيئاً واحداً . ولم أكن أدرى أين يبدأ هذا ، وأين تنتهى تلك .
ثم إذا بدى تتوقف عن اللعب باللوبارة ، وإذا بدى أجد ولا أبدى حراكا .
وهنا يقول تورسوف شارحاً موقفى : « إن صاحبكم الآن فى أعماق
أعماق اليم » .

ولست أعرف ماذا حدث منذ تلك اللحظة فما بعدها . كل ما كنت
أعرفه هو أتى كنت أجد سهولة ولذة فى إدخال العناصر الجديدة بمختلف
أنواعها على موضوع القرنين ، قررت من جديد أن من واجبى أن أذهب إلى
المكتب ثم إلى المحامى .

وربما أكون قد قررت أنه لا بد من الحصول على مستندات معينة لأبصر
ساحتى ، ولذلك شرعت أقتش فى جميع الأدراج . .
وعندما فرغت من التمثيل قال لى المدير بلهجة كلها جد :

من حقك الآن أن تقول : إنك قد اهتديت إلى أعماق العقل الباطن عن
طريق تجربتك الخاصة . ويمكننا أن نجرب تجارب مماثلة باستخدائنا أى
عنصر من عناصر المراجع الروسى الخلاق ، بوصفه نقطة انطلاق . ومن هذه
العناصر الخيال والافتراضات أو الرغبات والأهداف (إذا هى حددت تحديداً
جيداً) أو الانفعالات (إذا هى استثيرت بطريقة طبيعية) . وتستطيع أن
تبدأ بمختلف الافتراضات والتصورات ، فإذا أدركت صدق مسرحية من
المسرحيات فإن ذلك يستتبع بالطبع إيمانك بها وشعورك «بما أنا كائن» .

والشيء الهام الذى ينبغى ألا يغرب عن بالك فى جميع هذه المركبات هو أنه يجب عليك ، أيا كان العنصر الذى وقع عليه اختيارك لكى تبدأ منه ، أن تشير به إلى أقصى ما ينطوى عليه من إمكانيات ، وأنت قد عرفت من قبل أنك عندما تختار أياً من هذه الحلقات المكونة لسلسلة الإبداع فإنك تفقد جميعاً فى سلك واحد .

وكنت وأنا أسمع هذا أشعر بنفوة غامرة ، لا لأن المدير كان قد أتى على بل لآتى قد شعرت مرة أخرى بالإهام الخلاق . وعندما اعترفت بذلك تنورت سوف قال مينا لى جليلة الأمر : إنك لا تستخلص النتيجة الصحيحة من درس اليوم . لقد حدث شيء أهم بكثير مما تظن ؛ إن بحىء الإهام لم يحدث إلا صدقة ، وهذا أمر لا تستطيع أن تعتمد عليه ، وإنما تستطيع أن تعتمد على ما حدث بالفعل . والمهم هو أن الإهام لم يحدث من تلقاء نفسه ، بل أنت الذى تسببت فى حدوثه بتمهيدك الطريق له ، وهذه النتيجة أهم من غيرها بمراحل ..

إن النتيجة المرضية التى يمكننا استخلاصها من درس اليوم ، هى أنه أصبح لديكم الآن المقدرة على خلق الظروف المواتية لظهور الإهام ، ولذلك ينبغى لكم أن تركزوا تفكيركم فيما يحدث الحياة فى قواكم الإبداعية الداخلية فيما يودى إلى تحقيق المزاج النفسى الداخلى الخلاق فى نفوسكم . فكروا فى هدفكم الأعلى وفى خط الفعل المتصل الذى يودى إلى ذلك الهدف . وباختصار انتهوا لكل ما يمكن أن يرضع لإشراف العقل الواعى ، وما يهيدكم إلى العقل الباطن ، ذلك هو أفضل تمهيد ممكن للإهام ، ولكن لا تحاولوا قط الوصول إلى الإهام من أجل الإهام بطريقة مباشرة ، فإن ذلك من شأنه أن ينتهى بكم إلى الاتواء الجسمى والتشى المفتعل وإلى عكس كل ما ترغبون فيه .

وفي هذه اللحظة اضطر المدير لسوء الحظ أن يؤجل إكمال البحث في الموضوع إلى الدرس التالي .

ثم واصل تورسوف اليوم تلخيص النتائج التي أسفر عنها درسنا السابق فاستهل حديثه بقوله :

لقد ضرب لكم كوستيا مثلاً عملياً للكيفية التي يمكن بها للطريقة النفسية الفنية الراحية أن تبعث الحياة فيما للطبيعة من قوى إبداعية لا شعورية . ولقد بدأ عمله ، كما ينبغي له أن يبدأ ، وذلك بتخليص عضلاته من التوتر ، وكان انتباه كوستيا مركراً على جسمه ، ولكنه حول انتباهه هذا بمهارة إلى الظروف التي يفترض التمرين وجودها . ثم ساعدت أمور معقدة داخلية جديدة على تبرير جلوسه هناك على خضبة المسرح دون أن تبدر منه حركة واحدة ، وكان هذا الأساس الذي بنى عليه سكونه سبباً في تخليص عضلاته من التوتر تخليصاً تاماً . وبعد ذلك ابتكر كوستيا شتى الظروف الملائمة لحياته المتخيلة ، فأضفت تلك الظروف مزيداً من الحياة على جو التمرين بأكمله ، وزادت من حدة الموقف بما خلقتة من نتائج مفاجئة قد يتخض عنها . وكان هذا سبباً لشعوره بمواطف وانفعالات حقيقية .

ولعلمكم تسامولون : وما الجديد في كل هذا ؟ فأجيكم قائلاً : إن الاختلاف جد ضئيل ، كما أنه يعود إلى أنني أجبرته على المضي في كل عمل إبداعي إلى نهايته القصوى . هذا كل ما في الأمر .

وهنا يصبح فانيا فجأة : وكيف يمكن أن يكون ذلك كل شيء ؟
فيجيبه المدير قائلاً : بمتى البساطة ، فما عليك إلا أن تمنح بكل عناصر

حالة الإبداع الداخلية ، وقواك المحركة الداخلية ، وخط الفعل المتصل إلى أقصى ماتحملة طاقك الإنسانية (لا طاقك المفتحة) فإذا بك تشعر بالضرورة بحقيقة حياتك النفسية ، فعلا عن عدم استطاعتك مقاومة الإيمان بها .

ثم هل لاحظت أنه في كل مرة يتولد فيها هذا الصدق ، يتولد فيها إيمانك به بطريقة لا دخل لإرادتك فيها ، كما تجد أن العقل الباطن وأن الطبيعة يبدآن علمهما ؟ وعلى ذلك فعندما تصل وسائلك النفسية الواعية إلى أقصى مداها تصبح التربة معدة للعمليات اللاشعورية المنبثقة من الطبيعة .

كم أود أن تذكروا مدى مالهنه الإضافة الجديدة من أهمية !

إن من السار جداً أن يتصور المرء أن كل عمل صغير من الأعمال الإبداعية يتم بالأهمية والسمو والتعقيد ، ولكننا نجد أن عما لاشك فيه أن أصغر فعل أو إحساس ، أو أبسط الوسائل الفنية لا يمكن أن يصبح لها مغزى عميق على المسرح إلا إذا سرنا بها إلى أقصى ماتطوى عليه من إمكانيات ، أى إلى حدود الصدق والإيمان الإنسانيين والشعور بأننا نعيشها حقاً وأنها تصدر عنا نحن (وليس عن الشخصية التي نصورها لحسب) . فإذا وصلت إلى هذا المستوى ، وجدت كل كياناتك النفس والجسمى يقوم بوظيفته بطريقة طبيعية ، كما يقوم بها في الحياة سواء بسواء ، وبصرف النظر عن الحالة الخاصة الناشئة عن اضطرابك إلى القيام بعملك الإبداعي أمام الجمهور .

إنني عندما آخذ بيدكم - أتم المبتدئين - إلى « أعتاب العقل الباطن » فأرى أنهم في ذلك خطلة تتعارض تمام التعارض وكثيراً من الخطط كثير من الأساندة ، لأنى أعتقد أنه ينبغي لكم أن تمروا تستخدموها - في جميع ماتقومون به من تدريبات ، تاملون « عناصركم » الداخلية ، وحالتكم الخلاقة الد.

أريد أن تحسوا من البداية ، ولو لفترات قصيرة ، بذلك الشعور الرائع الذى يحاطر الممثلين عندما تعمل قوام الخلاقة بطريقة صادقة ولا شعورية . هذا فضلا عن أن ذلك شيء يجب أن تتعلموه من واقع مشاعركم ، وليس عن طريق دراستكم لأى نظرية من النظريات ، وستعلمكم التجربة كيف تميلون هذه الحالة ، وكيف تسعون دائما للوصول إليها .

وعند ذلك بادرت قائلا : أستطيع أن أفهم أهمية ماقلته لنا الآن ، ولكنك لم توف الأمر حقه من الشرح ، ولذا أرجوكم أن تدلنا الآن على الوسائل الفنية التى يمكننا بواسطتها أن نحصى بأى عنصر من العناصر إلى حده الأقصى .

فقال نورسوف :

بكل سرور : يجب عليكم بادئ ذي بدء أن تكتشفوا الصعوبات وأن تعرفوا كيف تذللونها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يجب عليكم أن تبحثوا عما يمكن أن يسهل عملكم . وسأبدأ بمناقشة الصعوبات أولا .

إن أهم صعوبة — كما تعلمون — هى الظروف القاسية التى يتم فيها العمل الإبداعي الذى يقوم به الممثل — لأنه عمل يجب أن يتم أمام الجمهور . ووسائل التخلب على هذه المشكلة مألوفة لديكم ، إذ يجب أن تحققوا حالة إبداعية صحيحة . افعلوا ذلك أولا وقبل كل شيء . وعندما تشعرون أن قواكم الداخلية متأهبة وفروا لها ذلك المنبه الصغير الذى تحتاجه لكي تبدأ القيام بوظيفتها .

وهنا يجف ثانيا قائلا : وهذا بالذات هو مالا أفهمه... كيف تفقد ما تقول؟ ويرد المدير على تساؤله بقوله : يادخل حادث طبيعى غير متوقع ، بإضافة لمسة من الواقع . ولا يهم أن يكون ذلك الحادث نفسيا أو جسمانيا ، وإنما

الشرط الوحيد أن يمت بصلة إلى الهدف الأكبر ، وأن يربطه بخط الفعل المتصل برباط قوى فيبعث وقوه بطريقة مفاجئة النشاط في نفسك ، وتندفع طبيعتك إلى الأمام .

وعاد فأنا يسأله من جديد : ولكن أنى لى هذه اللمسة الخفيفة من الصدق ؟ فقال نورسوف : تستطيع أن تجدها فى كل مكان : فى أحلامك أو فى أفكارك ، أو فيما تفترض أو تحس ، أو فى عواطفك أو رغباتك أو أفعالك الصغيرة - سواء أكانت داخلية أو خارجية - أو فى مزاجك النفسى ، أو فى نبرات صوتك ، أو فى تفصيل لا يكاد يلاحظ من تفصيلات الآثان أو المناظر ، أو فى طريقة الحركة .

وماذا يحدث بعد ذلك ؟

ستشعر بالدوار لشرط سرورك بحدوث اندماج مفاجئ . وتام بين حياتك وبين الدور الذى تقوم به . وقد لا يدوم ذلك طويلا ، ولكنك لن تستطيع ، فى الفترة التى يدومها ذلك الاندماج ، أن تميز بين شخصيتك وبين الشخصية التى تقوم بتصويرها .

وبعد ذلك سيقودك الصدق والإيمان - كما سبق أن قلت لكم - إلى منطقة العقل الباطن ، ومن ثمة يسألك إلى قوة الطبيعة .

ثم توقف المدير لحظة قصيرة استطردها بعدها قائلا :

ولكن ثمة صعب أخرى تفترض طريقكم . وإحدى هذه الصعاب هى الغموض ، إذ قد يكون الموضوع الإبداعى الذى تتطوى عليه المسرحية غامضا ، أو قد تكون خطة الإخراج والتنفيذ غير واضحة المعالم ، فيعد أحدا الأدوار إعدادا خاطئا أو تكون أهدافه غير محددة ، أو قد يكون الممثل غير واثق من وسائل التعبير التى اختارها . وآه لو تعلمون إلى أى حد يمكن للفك وعدم القطع

يرأى أن يسوقا طريقة إظهار الطريقة الوحيدة لمعالجة هذا الموقف هي إرضاء كل ما يقتدر إلى الإحكام والضغط .

ولربكم خطراً آخر من الأخطار التي تهددكم : إن بعض الممثلين لا يدركون إدراكاً كاملاً أوجه النقص والقصور التي فرضتها عليهم الطبيعة ومن ثمة يتصدون لمشا كل تعجز قوام عن إيجاد حل لها ؛ فالممثل المزلي يرغب في تمثيل المرأة ، والرجل الذي تقدمت به السن يرغب في تمثيل أدوار الفتى الأول ويتوق الرجل البسيط إلى أدوار البطولة ، كما تتوق الممثلة التي تقوم عادة بدور الخادم العرب إلى القيام بالأدوار المؤثرة . ولا يمكن أن يتمنع هذا إلا عن الافتعال والعجز والتمثيل الآلى المصبوب في قوالب جامدة ، وهذه بدورها قيود تفوقكم ، ووسيلتكم الوحيدة للخلاص منها هي دراسة فنكم ودراسة أنفسكم في ضوء مقتضيات هذا الفن .

وثمة صعوبة أخرى كثيراً ما نقابلها ، وهي التي تنشأ من التزامت في القيام بالعمل والمبالغة في بذل الجهد ، فترى الممثل يلهث ويجهد نفسه للتمثيل تميراً خارجياً عن شيء لا يحسه إحساساً حقيقياً ، وكل ما نستطيع صنعه في هذه الحالة هو أن نصح الممثل ألا يرهق نفسه إلى هذا الحد .

كل هذه صعاب يجب عليكم أن تتعلموا كيف تتعرفون عليها . أما الجواب الإنشائي ، وبالأحرى مناقشة مامن شأنه أن يبينكم على الوصول إلى اعتبار العقل الباطن فمسألة معقدة لا يتسع لها وقتنا اليوم .

قال لنا المدير وهو يتدبّر درسنا اليوم : هاتين أولاد قد وصلنا إلى الناحية الإيجابية ، أي إلى الظروف والوسائل التي تمكن الممثل في عمله الإبداعي وتوجهه إلى أرض الميعاد — أعني منطقة العقل الباطن . ومن

الصعوبة بمكان التحدث عن هذه المنطقة فهي لا تخضع دائماً للمنطق . فإذا
نستطيع أن نفعل إذن؟ نستطيع أن ننقل إلى مناقشة الهدف الأعلى وخط
الفعل المتصل (أو الخط الذي يلزمه موضوع الرواية فلا يخرج منه
ولا يبعد عنه) .

وهنا أخذ الطلبة يتساءلون في حيرة ، ولماذا نتقل إلى هذين الموضوعين؟
لماذا وقع اختيارك عليهما ؟ . وما العلاقة بينهما وبين موضوع بحثنا ؟

وبحسب المدير بقوله: اخترتهما بخاصة لأن تكوينهما يتم غالباً في العقل
الواعي ، كما أنهما شيء منطقي ومعقول . وستكشف لكم أسباب أخرى
لهذا الاختيار في درسنا اليوم .

وبعد ذلك طلب مني ومن بول أن نقوم بأداء الجزء الأول من افتتاحية
المشهد الأول بين يا جر وعطيل .

فأخذنا أهبثاً ثم قنا بتمثيل ذلك الجزء بانتباه مركز ومشاعر داخلية
صحيحة .

ولم يلبث تورسوف أن وجه إلينا السؤال التالي : ما الذي ينتجه إليه
هدفكم الآن؟

فأجابه بول قائلاً : هدفنا الأول هو أن أسترعى انتباه كوستيا . وقالت أنا
شارحاً موقفى : كنت أركز انتباهي إلى فهم ما يقوله بول ، وكنت أحاول
أن أستعلن مضمون إشارته وأقواله .

ويقول المدير منهما : ولإذن فقد كان أحدهما يحاول أن يسترعى انتباه
الآخر كي يجتنب نظره إليه ، بينما كان الآخر يحاول أن ينفذ إلى صميم
الإشارات والأقوال الموجهة إليه ويتخيلها كي ينفذ إلى صميم تلك الإشارات
ويتخيلها !

ونجيب نحن بلهجة احتجاج شديدة : « كلا بالتأكيد » .

فقال : « ولكن هذا هو كل ما كان يمكن أن يحدث ما لم يوجد هدف أعلى وخط فعل متصل بالنسبة للمسرحية كلها . إن عملك إذاك لا يسمح إلا بوجود أشياء فردية لا رابط بينها ، وأتيا تقومان بكل منها من أجلها هي لا من أجل الرواية .

والآن أعيذا تمثيل نفس المشهد وأضيف إليه المشهد التالى حيث يداعبه صليل ياجو .

ونفذنا ماطلبه تورسوف ، وعندما فرغنا إذا هو يسألنا مرة أخرى .
من هدفنا .

فقلت أجيبه : الاستمتاع بلحظة فراغ لذينة .

— وماذا كان مآل هدفك السابق ، أى الرغبة فى فهم مايقوله زميلك؟

— لقد ضاع واختفى فى طيات الخطوة التالية التى كانت أهم من سابقتها

— والآن أعيذا ماقلنا به إلى النقطة التى وصلنا إليها مع إضافة

جزء جديد : الإيماءات الأولى للغمرة . .

فصدعنا بالأمر وحددنا هدفنا بطريقة ساذجة باعتباره : السخرية من

مطابقة قسم ياجو .

وسألنى المدير من جديد : والآن أين أهدافك السابقة ؟

وأوشكت أن أجيب بأن الهدف الذى تلاها والذى يفوقها أهمية قد

طغى عليها هى الأخرى ، يد أنى أضمن التفكير فى هذا الجواب

فأثرت الصمت . .

فقال المدير : ماذا حدث ؟ ما الذى يشغل بالك ؟

فقلت : يشغل بالى أن موضوع السعادة ينتهى فجأة عند هذه النقطة من

المسرحية ، ويبدأ موضوع جديد هو : موضوع الغمرة . .

فقال تورسوف مصححاً : إنه لا يتهى لجأة وإنما يتغير بتغير الظروف .
في المسرحية ، إذ يمر الخط - خط الموضوع - بفترة قصيرة من السعادة .
يستمتع بها عليل الذى لم يمض على زواجه زمن طويل ، فنجده يتسبط مع
ياجو ، ثم تستولى عليه الدهشة والفرع والشك ، إلا أنه يدفع عن نفسه
الفاجعة التى توشك أن تنقض عليه ، ويهدى لواصح الغيرة ، ويعود إلى
ما كان فيه من سعادته السابقة ...

وأما هذه التقلبات النفسية مألوفة لدينا في واقع الحياة ، إذ تمرى .
الحياة هادئة سلسة ، ولجأة يعكر صفوها الشك وخيبة الأمل والحزن ، ثم
يمر الزمن وتنقشع تلك النجوم ويعود الصفاء مرة أخرى ..

فليس في هذه التغيرات ما يخيف ، بل ينبى لسك - على العكس من .
ذلك - أن تعلموا كيف تستغلونها أحسن استغلال ، وتريدون من قوتها .
وهذا عمل يسهل القيام به في الحالة التى نواجهها الآن ، فما عليكم إلا أن .
تذكروا المراحل الأولى من قصة الغرام بين عليل وديمونه ، والماضى .
القريب بسعادته الغامرة ، ثم تقابلوا ذلك كله بما يمه ياجو من ألم مبرح
وتعذيب للخرى ...

وهنا قال فانيا : ولكنى لست أفهم ماتنيه تماماً .. ما الذى ينبى أن .
تذكره من ماضى عليل وديمونه ؟ .

ويجيبه المدير بقوله : فكر في تلك المقابلات الأولى الرائعة في منزل
برابانسيو وفي حكايات عليل والمقابلات التى كانت تتم سراً ، ثم في اختطاف .
العروس وإتمام الزواج ورفاقهما في ليلة الزفاف ، ثم اللقاء بعد ذلك في قبرص .
تحت أشعة شمس الجنوب الدافئة ، وشهر العسل الذى لا ينسى ، وبعد ذلك .
فكر في المستقبل ، في جميع النتائج التى سوف تتمخض عنها مؤامرة ياجو .
الجهنمية في الفصل الخامس .

ثم التفت إلينا وقال : والآن فلتبدأ . . .

وقنا بتمثيل المشهد كله حتى وصلنا إلى ذلك الميثاق العبير الذى قطعه
ياجر على نفسه ، والذى أقسم فيه بالسماء والنجوم أن يجعل عقله وإرادته
وقلبه ، وأن يجعل كيانه وكل مملكته يداه ، فى خدمة عطيل المخدوع .

وعندئذ قال لنا المدير : إذا سرتما على هذا التهج فى المسرحية كلها وجدتما
أهدافكما المألوفة تنوب وتحتفى بطريقة طبيعية فى أهداف أكبر وأقل عددا ،
أهداف تكون بمثابة علامات هادية على طول خط الفعل المتصل تودى إلى
الهدف الأعلى الذى يضم بطريقة لا شعورية الأهداف الصغرى جميعها ويرسم
فى النهاية خط الفعل المتصل للمأساة كلها . . .

وحينما انتهى المدير من كلامه تحولت المناقشة إلى البحث عن الاسم
الصحيح الذى يصور أول الأهداف الكبيرة ، ولكن مامن شخص ، ولا المدير
نفسه ، استطاع أن يمتدى إلى شيء فى هذه المشكلة ، ولم يكن فى ذلك ما يدعو
للحجب ، إذ لا يمكن الشور فوراً وبسيلة عقلية عالصة على هدف جذاب
حقيق متسم بالحبوية ، على أننا اتينا بالفعل إلى اسم غريب لم نجد خيراً منه
يصور ذلك الهدف الأول وهو : يودى أن أضنى على ديمعونه جميع الصفات
المثلى — أن أضغ حياتى كلها تحت أمرها وهرن لإشارتها . .

وعندما أخذت أؤمن النظر فى هذا الهدف الأكبر وجدت أنه يعينى
على تقوية المشهد كله وتقوية أجزاء أخرى من دورى كذلك . وكنت أشعر
بذلك كلما شرعت فى تشكيل أى فعل من الأفعال المؤدية إلى هدفى النهائى ،
ألا وهو تصوير ديمعونه فى صورة مثلى ، بينما فقدت جميع الأهداف الداخلية
الأخرى أهميتها ، ومن قبيل ذلك الهدف الأول أى محاولة فهم ما يقوله
ياجر ، فإلى أى شيء كانت تهدف تلك المحاولة ؟ لا أحد يدرى . ولم الالتجاء
إليها فى حين كان من الجلى أن عطيل مدله بحبها ولا يفكر إلا فيها ، ولا يريد

أن يتحدث إلا عنها ، ومن ثم كانت جميع الاستفسارات والأفكار التي تقوم حولها ضرورية له ، ومدعاة لسروره .

ومن ذلك أيضا هدفنا الثاني : الاستمتاع بلحظة فراغ الذينة ، فلم تعد هذه اللحظة هي الأخرى ضرورية أو صحيحة ، لأن المغرب إذ يتحدث عنها يكون مشغولا بشئ هام وحجوى في نظره ، ولأنه كما ذكرنا من قبل يريد أن يتصورها في صورة مثل .

هذا ويحيل إلى أن عطيل قد استغرق في الضحك بعد أن أعطى ياجو على نفسه ميثاقه الأول ، إذ كان من دواعي سروره أن يعتقد أنه مامن وصية يمكن أن تلوث ربة هواه النقية . وقد أسلمه هذا الاعتقاد لحالة هنية من طمأنينة القلب ورضا النفس ، وضاعف من عبادته لها . فلماذا ؟ لنفس السبب الذي أشرت إليه آنفاً . وقد فهمت أكثر من أى وقت مضى كيف استولت الغيرة على قلبه بالتدريج . وكيف أصاب الوهن لإيمانه بمثله الأعلى بطريقة لا تكاد تحس ، ثم بما اعتقاده وقوى بأن الشر والضعف والخبث الذي يشبه خبث الأفاعي يمكن أن تتوارى جميعها وراء هذا الجمال الملائكى ..

وسألنى المدير : والآن أين أنت من أهدافك السابقة ؟

فقلت : ذابت جميعها في غمرة اهتمامنا بالمثل الأعلى الضائع .

فقال متسائلاً : وما النتيجة التي يمكنكم استخلاصها مما أديناه اليوم ؟

ثم تولى هو الرد على سؤاله فعزى يقول :

لقد جعلت الممثلين الذين يقومون بتمثيل هذا المشهد بين عطيل وياجو يدركان بنفسهما إدراكاً عملياً حقيقة العملية التي تطلق فيها الأهداف الكبيرة على الأهداف الصغيرة ، وقد أصبح كوستيا وبول يعرفان الآن أن الهدف الأبعد يجنب إليه الممثل ، ويحمله بصرف النظر عن الهدف الأقرب . فإذا تركت هذه الأهداف الصغرى وشأنها خضعت لما توجهها إليه الطبيعة والعقل الباطن ...

ومن السهل أن نفهم مثل هذه العملية . فعندما يستغرق الممثل في تتبع هدف كبير فإنه يستغرق استغراقا كاملا : وتكون الطبيعة في مثل تلك الأوقات حرة تصدر فيها عمله وفق احتياجاتها ورغباتها ، وبعبارة أخرى فإن كوستيا وبول يعرفان الآن من واقع تجربتهما أن العمل الإبداعي الذي يقوم به الممثل ، وهو على خشبة المسرح ، إنما هو في الحقيقة مظهر من مظاهر قواه الإبداعية اللاشعورية ، وذلك إما في ناحية من نواحي هذا العمل ، وإما في نواحيه كلها .

وهنا صحت المدير لحظة ثم استطرد قائلا :

وسوف ترون أن هذه الأهداف الكبيرة تخضع بدورها لتحول شبيه بذلك التحول الذي تخضع له الأهداف الصغرى ، وذلك عندما يطفى الهدف الأعلى عليها ويحل محلها جميعا ، وتبطل مكائنها فلا تكون إلا بمثابة خطوات مؤدية إلى هدف نهائى شامل . . خطوات يتخذها الممثل بطريقة لاشعورية إلى حد بعيد .

إن خط الفعل المتصل يتكون كما تعرفون من سلسلة من الأهداف الكبيرة ، فإذا أدركتم كم تتضمن هذه الأهداف الكبيرة من أهداف لا حصر أصغر منها تتحول إلى أفعال لاشعورية ، أمكنكم أن تتصوروا مقدار النشاط اللاشعورى الذى يتدفق في خط الفعل المتصل في أثناء مروره بالمرحلة كلها باعثا فيها المقدرة على التأثير في عقلا الباطن بطريقة غير مباشرة .

(٥)

إن القوة الخلاقة الإبداعية لخط الفعل المتصل تتناسب تناسباً طردياً مع قوة الجاذبية التى يتم بها الهدف الأعلى . وهذا لا يكسب الهدف الأعلى

مكان الصدارة والأولية في عملنا لحسب ، بل إنه يضطرنا إلى الاهتمام بنوع هذا الهدف الأعلى اهتماماً خاصاً .

وثمة كثير من المخرجين المجرمين ، الذين يستطيعون أن يحددوا الهدف الأعلى من فورهم وبعفو خاطرهم لأنهم يعرفون « سر الصنعة » ، ولأنهم أصحاب خبرة طويلة فيها ، إلا أن هؤلاء لا ترجى منهم فائدة فيما نحن بسبيله .

وثمة مخرجون ومؤلفون مسرحيون آخرون يمتهدون في استنباط موضوع رئيسي للمسرحية يكون ذا طابع عقلي بحت . ومثل هذا الموضوع يكون بارعاً ودقيقاً ، ولكن يقتصر مع ذلك إلى استواء الممثل . إنه قد يصلح في إرشاد الممثل لكنه لا يمكن أن يهبه قوة إبداعية خلاقة .

ولكن نحدد نوع الهدف الأعلى الذي يكون بمثابة القوة الحافزة في المسرحية والذي نفتقر إليه حقاً لتنبه طبايعنا الداخلية ، فإنني سألقى عدداً من الأسئلة وأتولى أنا الرد عليها ..

١ — هل نستطيع أن نستخدم هدفاً أعلى لا يكون صعباً من وجهة نظر المؤلف ، مع أنه جذاب من وجهة نظرنا نحن الممثلين ؟

— كلا لأن مثل هذا الأمر لا يكون عديم الجدوى لحسب . بل يكون ضاراً أيضاً ، إنه لن يفيد إلا في إبعاد الممثلين عن أدوارهم وصن المسرحية .

٢ — هل نستطيع أن نستخدم موضوعاً رئيسياً لا يكون له إلا طابع عقلي لحسب ؟

— كلا .. فإنا لا نستطيع أن نستخدم هدفاً لا يبدو أن يكون ثمرة جادة من ثمار التفكير أو الاستدلال الخالص ... ومع ذلك فإن الهدف الأعلى الذي نصل إليه بقولنا الواعية ويأتي نتيجة لتفكير خصب خلاق ، أمر ضروري .

٣ — وماذا عن الهدف العاطفي ؟

— إنه ضرورى ولازم لنا بصفة مطلقة، ضرورى كالهوام نور الشمس.

٤ — وماذا عن الهدف الذى يقوم على أساس من إرادتنا ويستوعب
كيانينا النفسى والجسمانى جميعاً ؟
— إنه ضرورى كذلك .

٥ — وماذا يمكن أن يقال عن الهدف الأصيل الذى يستهى مخيلتنا
الإبداعية ويستولى على مجامع انتباهنا ، ويشيع حاسة الصدق والإيمان من
نفوسنا ، وجميع عناصر مزاجنا النفسى الداخلى ؟

— إن أى موضوع يمت الحركة والحياة فى قواك الداخلية الخلاقة ، إنما
هو غذاء وشراب لا غناء لك عنه باعتبارك مثلاً .

ويرتب على ذلك أن ما نحتاج إليه هو هدف أعلى ينسجم مع أغراض
مؤلف المسرحية ، ويلبى فى الوقت ذاته صدى فى نفوس الممثلين ، ومعنى
ذلك أننا يجب ألا نبحث عن الهدف الأعلى فى المسرحية وحدها ، بل فى
نفوس الممثلين كذلك .

أضف إلى ذلك أن الفكرة نفسها ، فى الدور نفسه إذا كلف بالتعبير عنها
كافة الممثلين الذين يقومون بهذا الدور ، صورها كل منهم بطريقة تختلف عن
طريقة الآخر ، وتضرب بذلك مثلاً بهدف بسيط وواقعى للغاية مثل : « أريد أن
أصبح غنياً ، ولكم أن تتخيلوا شق الدوافع الخفية والوسائل والتصورات
الدقيقة التى يمكنكم أن تبدوها فى فكرة الثروة والحصول عليها ، كما تدخل
فى هذه المشكلة عناصر شخصية كثيرة ولا يمكن إخضاعها للتحليل الواعى .
ثم خفوا مثلاً آخر عن هدف أعلى أشد تعقيداً كتلك الأهداف التى نجدها
فى أعماق مسرحية رمزية لإيسن ، أو مسرحية تأثرية أو انطباعية لميتزلينك ،
يتضح لكم أن العنصر اللاشعورى بها أكثر عمقا وتركيبا وأكثر التصاقا
بالعالم الفردى بما لا يدع مجالاً للمقارنة .

كل هذه الاستجابات الفردية لها أهمية عظيمة ، فهم يبعث فى المسرحية

حياة وتعنى عليها لونا ، ولولاها لأصبح الموضوع الرئيسى جافاً وميتاً ، ولكن أى شئ مذكاً الذى يجعل لموضوع ما ، ذلك السحر النامض الذى يلهب جميع الممثلين الذين يقوم كل منهم بتمثيل الدور نفسه ؟ إنه فى الأغلب الأعم شئ لا نستطيع فهم كنهه ، شئ ينبعث من العقل الباطن ، ولا بد أن يكون متصلاً به اتصالاً وثيقاً .

وهنا يكون الضيق قد استولى على قانيا مرة أخرى فيسأل المدير :
« ولذن فإسيلنا للوضول إليه ؟ » .

ويقول المدير : ويكون ذلك باتباع نفس الطريقة التى تتبعها لزاء العناصر المختلفة ، إنك تسير بالعنصر إلى أقصى حدود الصدق والإيمان به إيماناً خالصاً ، إلى النقطة التى يبدأ عندها العقل الباطن عمله من تلقاء ذاته .

وهنا أيضاً يجب عليك أن تسهم بتلك «الإضافة» الصغيرة ، البالغة الأهمية مع ذلك ، وهو نفس ما فعلته عندما كنا نناقش التطور الكامل لوظائف العناصر ، وعندما كنا نناقش مسألة خط الفعل المتصل .

ويقول أحد الزملاء : « ليس من السهل العثور على هدف أعلى له مثل هذه القوة التى لا تقاوم » .

ويجيب المدير قائلاً : « من المستحيل القيام بذلك دون إعداد داخلى : أما الأسلوب الذى يتبع عادة فيختلف تمام الاختلاف . إذ يلمس المخرج فى مكتبه ويقرأ المسرحية ، ثم يطمئن للممثلين ، فى معظم الأحيان تقريباً ، عن الموضوع الرئيسى فى التدريب الأول » ويحاول الممثلون أن يسيروا فى الاتجاه الذى عينه . وقد يبتدى البعض — بمحض الصدقة — إلى الجوهر الداخلى للمسرحية ، بينما يعالجها البعض الآخر من الخارج وبطريقة سطحية شكلية . وقد يستخدمون بآدى ذى يده التفسير الذى أشار به المخرج حتى يتجه عملهم الوجهة الصحيحة ، إلا أنهم يتجاهلون ذلك التفسير فيما بعد . لأنهم يتبعون طريقة من طريقتين : إما أن ينفذوا ما رسم لهم فى خطة الإخراج

من أعمال ، ولما أنت يشغلوا أنفسهم بالعقدة وبأداء الفعل والكلام
أداءً آلياً .

ومن الطبيعي أن الهدف الأعلى الذى يتمنض عن مثل هذه النتائج
يكون هنذا فقد كل ماله من الأهمية . إن من واجب الممثل أن يجد لنفسه
بنفسه الموضوع الرئيسى المسرحية ، وإذا حدث لآى سبب من الأسباب
أن قدم إليه شخص آخر ذلك الموضوع ، فيجب عليه أن يتمثله فى نفسه
إلى أن تتأثر به عواطفه هو .

ولكن هل يمكن لآى يجد الممثل الموضوع الرئيسى ، أن يستخدم
الطرق المعتادة التى ترسمها الوسائل الفنية النفسية لتحقيق حالة إبداع داخلية
صحيحة ، على أن يريد بعد ذلك تلك المهمة الإضافية التى تودى إلى منطقة
العقل الباطن ؟

بالرغم مما للعمل القميدى عندى من قيمة عظيمة ، أجدنى مضطراً إلى
الاعتراف بأن نفس الحالة الداخلية التى تترتب على هذا العمل القميدى
تتجزع عن الاتجاه إلى الهدف الأعلى ، لأنكم لا تستطيعون أن تتلصقوا
الطريق إليه خارج نطاق المسرحية ذاتها ، ولذلك يجب عليكم أن تستشعروا ،
ولو إلى درجة قليلة ، الجو العام لوجودكم المتخيل فى المسرحية ، وبعد ذلك
تصبون هذه المشاعر فى حالتكم الداخلية التى أعدتموها من قبل ، وكما
تحدث الخيرة حالة التخمر فى العجينة فإن إحساسكم بأنكم تعيشون فى
المسرحية يجعل قواكم الإبداعية تصل إلى درجة الغليان أو التخمر . وأقول
أنا ، معبراً عما أشعر به من حيرة : وكيف ندخل هذه الخيرة فى حالتنا
الإبداعية الداخلية ؟ كيف يمكننا أن نجعل أنفسنا نستشعر حياة المسرحية
حتى قبل أن نقوم بدراستها ؟

ويؤيدنى جريشا قائلاً : يجب بالطبع أن يدرس الممثل المسرحية
وموضوعها الرئيسى أولاً .

ويقاطعه المدير قائلاً : هل تعنى أن تدرسها على البارد ودون أى إعداد ؟
تقد سبق أن شرحت لك النتائج التى تترتب على ذلك ، وسبق أن اعترضت
على هذه الطريقة فى النظر إلى المسرحية أو الدور ..

على أن اعترضنى الأساسى ينصب على وضع الممثل فى موقف مستحيل ،
لذا لا يجب أن نفذى الممثل قسراً عنه بأفكار الآخرين ، أو تصوراتهم أو
ذكرياتهم الانفعالية أو مشاعرهم . وإنما يجب أن يعيش كل شخص خلال
تجاربه الذاتية . ومن الأهمية بمكان أن تكون تلك التجارب تجارب ذاتها
حلوها ومرها ، ومشابهة لتجارب الشخصية التى يقوم بتصويرها . فلا يمكن أن
يسمى الممثل كما يسمى الديك ، بل يجب إثارة شهيته هو أولاً . وعندما تفتح
شهيته للإبداع فإنه سيطلب المادة التى يفترق إليها للقيام بالأفعال البسيطة ،
ومن ثم يستطيع أن يستوعب ما يعطى له ، ويجوله إلى شئ يصبح من صنعه
هو . ومهمة المخرج هى جعل الممثل يطلب ويبحث عن التفصيلات التى من
شأنها أن تبث الحياة فى دوره ، والممثل لا يفترق إلى هذه التفصيلات للقيام
بتحليل عقلى لدوره ، وإنما يفترق إليها لتحقيق أهداف مطابقة للواقع ..

هذا بالإضافة إلى أن أى معلومات أو مواد لا يفترق إليها الممثل افتقاراً
سريعاً بلوغ أهدافه لا يترتب عليها سوى إنخام ذهنه وعرقته عمله ، وهذا
ما ينبغى للممثل أن يتجنبه وبخاصة فى أثناء المرحلة الأولى من مراحل
الحلق والإبداع ..

وهنا يهتف قائلاً متسائلاً : وإذن لماذا فى وسعنا أن نفعل ؟ وينظم
جريشاً إلى قائلاً قائلاً : هذا صحيح فأتى تصحفاً بعدم دراسة المسرحية ، ومع
ذلك فأتى تقول لنا : إنا يجب أن نعرفها .

وعجيب المدير رداً على هذا الاعتراض : يجب أن أذكركم مرة أخرى
بأن العمل الذى تناقشه يقوم على أساس خلق خطوط تتكون من أهداف
جسمانية صغيرة يسهل تحقيقها ، ومن حقائق صغيرة ، ومن إيمان بتلك الحقائق

التي تستمدونها من المسرحية نفسها والتي تصنف على المسرحية جوا عاما تشيع فيه الحياة ..

وينبغي لكم ، قبل القيام بدراسة المسرحية أو الدور دراسة تفصيلية ، أن تقوموا بأداء فعل واحد صغير (ولا يمتحنكم يكون صغيرا) بصدق وإخلاص .

ولنفرض مثلا : أن شخصا من أشخاص الرواية عليه أن يدخل إلى حجرة معينة .

ويلتفت تور وسوف إلى فانيا يقول له : هل تستطيع أن تدخل حجرة ما ؟ ويجب فانيا على الفور أستطيع .

حسن إذن . أدخل . ولكن دعني أؤكد لك أنك لا تستطيع أن تفعل ذلك مالم تعرف أين أنت ، ومن أين أتيت وأي حجرة تدخل ، ومن الذي يعيش في المنزل ، وعدداً آخر من الظروف التي لابد أن تؤثر في عملك . فإذا أردت أن تستوفي جميع هذه العناصر ، وجدت نفسك مضطراً إلى معرفة شيء عن حياة المسرحية .

أنصف إلى ذلك أنه يجب على الممثل أن يمثل هذه الافتراضات ويتملاها في سريره ، ويفسرها التفسير الذي يراه هو ، لا ما يراه غيره . أما إذا حاول المخرج أن يجهز على الاقتناع بتلك الافتراضات دون أن يعضمها فلن يترقب على ذلك سوى الاقتناع .

على أن هذا أمر لا يمكن أن يحدث في طريقتنا هذه ، لأنها طريقة تتيح للممثل أن يطلب من المخرج مساعدته إذا اقتقر إلى تلك المساعدة ، وهذا شرط هام من شروط الإبداع الفني الحر .

وإذن : فواجب أن يتمتع الفنان بكامل حريته في استخدام استعداداته النفسية والإنسانية الخاصة ، لأن هذا الاستعداد هو المادة الوحيدة التي

يمكنه أن يشكل منها روحاً حية لدوره . وحتى إذا كان ما يسهم به الممثل في هذا المجال شيئاً ضئيلاً ، فهو خير له وأفضل لأنه تابع من نفسه هو .

والآن ، لنفرض أنك قابلت ذاتاً عند دخولك تلك الحجرة ، وذلك وفقاً لما يقتضيه موضوع الرواية أو عقدها ، وأنت قد تأخرت كثيراً في سداد دينك فإذا كنت تفعل ؟

ويهتف قائلاً قاتلاً : لا أعرف .

بل يجب أن تعرف ، ولألا عجوت عن القيام بدورك ، واكتفيت بأن تلقى كلماتك بطريقة آلية ، ويكون تمثيلك متكلفاً بدلاً من أن يكون صادقاً يجب أن تضع نفسك في موقف شبيه بموقف الشخصية التي تصورها ، وتضيف افتراضات جديدة إذا اقتضت الضرورة ، حاول أن تذكر حالتك عندما تكون أنت نفسك في موقف مماثل ، حتى إذا لم يكن قد مر بك موقف كهذا قط ، فيجب أن تصطنع موقفاً خيالياً ، علماً بأنه يمكنك أحياناً أن تحيا في الخيال حياة أخرى وأقوى من حياة الواقع . فإذا أعددت العدة لعمالك بطريقة إنسانية حقّة ، لا بطريقة آلية ، وإذا كانت أفعالك منطقية ومنسقة وإذا وضعت نصب عينيك جميع الظروف المحيطة بحياة دورك ، فليست أشبك لحظة واحدة في أنك ستعرف كيف تتصرف التصرف اللائق . ثم قارن ما استقر عليه رأيك بما تتضمنه عقدة المسرحية ، وستشعر بوجود ارتباط معين — يتفاوت قوة وضعفاً — بين أفعالك وبين العقدة . وستشعر بأنك لو وجدت في ظروف الشخصية التي تمثلها ، ولو كانت لك آراؤها ومركزها الاجتماعي لكنت ملزماً بأن تتصرف كما تتصرف تلك الشخصية .

ونحن ندعو هذا الارتباط بينك وبين الدور والإحساس بنفسك في الدور وإحساسك بالدور في نفسك . . .

وافترض أنك قرأت المسرحية بأكملها ، وأنت أمنت النظر في مشاهدتها وأجزائها وأهدافها جميعاً ، وأنت اعتديت إلى الأفعال الصحيحة

وعودت نفسك على القيام بها من أولها إلى آخرها ، فإنك عندئذ تكون قد كونت صورة خارجية لأعمالك في المسرحية ، وهى الصورة التى نسميها الحياة المادية أو الجسمانية للدور . فإلى من تنتمى هذه الأعمال ، إليك أم إلى الدور ؟

ويقول قائبا : « تنتمى إلى بالطبع » .

فيقول المدير :

« إن المظهر المادى أو الجسمانى ينتمى إليك ، وكذلك الأفعال . إلا أن الأهداف والإحساس الداخلى والتسلسل وجميع الظروف تكون مشتركة بينك وبين الشخصية التى تصورها . فأين ينتهى ما يخصك وأين يبدأ ما يخص الدور ؟ ويجب قائبا وقد تملكته الخبرة : من المستحيل معرفة ذلك .

ويقول المدير : « كل ما يجب أن تذكره هو أن الأفعال التى اهتمت إليها ليست أفعالا خارجية لحسب ، وإنما هى قائمة على مشاعر داخلية وأنها تكتسب مزيدا من القوة عن طريق إيمانك بها ، إذ يوجد فى نفسك ، وبمحاذاة خط الأفعال المادية خط متصل من المشاعر المتاخمة للعقل الباطن . فليس فى وسعك أن تتبع خط الأفعال الخارجية فى صدق واستقامة ، دون أن تحص بالمشاعر التى تتفق وتلك الأفعال .

وهنا بددت من قائبا حركة تدل على اليأس ، فاستطرد المدير قائلا :

أرى أن رأسك يدور من الآن ، وهذه بشرى طيبة ، لأنها تدل على أن جزءا كبيرا من دورك قد امتزج بذاتك بالفعل إلى حد أنك لا تستطيع أن تميز بين نفسك ودورك بأى حال من الأحوال . ومادامت هذه الحالة متحلقة فإنك ستعمر بأنك أقرب إلى دورك من أى وقت مضى .

فإذا درست مسرحية بأكملها بهذه الطريقة ، تكون فى ذهنك إدراك حقيقى لحياتها الداخلية ، ولهذا الحياة أهمية قصوى ، حتى وهى لا تزال فى الطور الأول لتكوينها . أحضف إلى ذلك أنك تستطيع حينئذ أن تتحدث عن الشخصية التى تمثلها كما لو كنت تتحدث عن نفسك ، ولهذا أهمية بالغة

وأنت تطور عملك بطريقة منتظمة منهجية وبالتفصيل ، إذ يصبح لكل ما تضيفه إلى الدور من ملامح تستمد من نفسك مكانه المناسب ، ولذا فإنه ينبغي لك أن تصل بنفسك إلى الحالة التي تستطيع فيها السيطرة على دور جديد بطريقة مألوفة ، كما لو كانت حياة الدور هي حياتك أنت نفسك . وعندما تحس بتلك القرابة الحقيقية أو الاتساق بينك وبين دورك فإنك تصبح قادراً على إمداد حالة الإبداع الداخلية بما تحتاجه من مشاعر — تلك الحالة التي يتأخم العقل الباطن متاخمة شديدة — كما تصبح قادراً على البدء في دراسة المسرحية ودراسة مشروعيها الرئيسيين بشجاعة .

إنكم تدركون الآن أي جهد طويل شاق يقتضيه منكم العثور على هدف أعلى موسوم بالسعة والعمق والمقدرة على تحريك المشاعر ، والعثور على خط فعل متصل يكون كفيلاً بإيصالكم إلى مشارف العقل الباطن ، ثم حملكم إلى أعماقه حملاً . كما أنكم ترون الآن أنه من الأهمية بمكان أن تدركوا ، في أثناء بحثكم عن الهدف الأعلى ، ماذا كان يرى إليه مؤلف المسرحية ، وأن تهتدوا في أعماقكم إلى وتر حساس يستجيب لما كان يرى إليه . . .

وكم من مرة نهتدى إلى مشروع معين ثم نهضنا مضطربين إلى التخلي عنه والبحث عن غيره . كم من مرة يجب علينا أن نصوب نحو الهدف ونطلق النار قبل أن نوفق إلى إصابة الهدف .

فينبغي لكل فنان حتى أن يجعل شغله الشاغل ، في أثناء وجوده على خشبة المسرح ، تركيز قواه الخلاقة بأكملها على الهدف الأعلى وخط الفعل المتصل بأوسع وأعرق معانيها ، وعليهما وحدهما ، فإذا كان هذان محييين ثم كل شيء بفعل الطبيعة وبطريقة لاشعورية وبما يشبه المعجزة . وهذا يمكن أن يحدث بشرط أن يخلق الممثل دوره من جديد بإخلاص وصدق وبساطة في كل مرة يعيد فيها تمثيل الدور . . . ولا بد من توافر هذا الشرط لكي يتسنى للممثل أن يحرر

فنه من التمثيل الآلى ذى القوالب الجامدة ، ومن « الحيل » ومن جميع صور التصنع . فإذا تمكن الممثل من تحقيق ذلك زخرت المنصة من حوله بأناس حقيقيين وحياة حقيقية ، وفن حى يرى من جميع الشرائب التى تحطن قيمته .

هتف المدير فى بداية درس اليوم قائلاً : والآن هيا بنا نخط خطوة أخرى إلى الأمام . تخيلوا « فناناً مثالياً ، وطد العزم على تكرير حياته لهدف واحد كبير فى الحياة هو تسليية الجمهور ، والتسالى به عن طريق تقديم صورة فنية رفيعة ، والكشف عن مواطن الجمال الروحى المكنون فى كتابات عباقرة الشعراء ، فلا شك أنه سيمجد بتمثيل مسرحيات وأدوار شهيرة معروفة بمفاهيم جديدة . . وبطرق يتوخى منها إبراز صفاتها الأكثر أهمية ، وستكون حياته كلها مكرسة لتحقيق هذه الرسالة الثقافية السامية . .

وقد يستغل فنان من طراز آخر نجاحه الشخصى فى تقل أفكاره ومشاعره إلى الجماهير ، وعظماؤه الناس قد يكون لنسيم العديد من الأهداف السامية .

إن الهدف الأعلى لآئى مسرحية من مسرحيات أمثال هؤلاء ليس إلا مجرد خطوة نحو تحقيق هدف هام هو الهدف الذى وصلوه لحياتهم ، وهذا الهدف هو الذى سوف ندعوه « الهدف الاسمى » ، وسوف نطلق على طريقة تنفيذه اسم « الخط الاسمى للفعل المتصل » .

ولكى أصور لكم ما أرى إليه أقص عليكم واقعة حدثت لى شخصياً :

« حدث منذ زمن طويل ، عندما كانت فرقنا تقدم مسرحياتنا فى سان بطرسبرج ، وليننجراد ، أن اضطررت للبقاء فى المسرح لى ساعة متأخرة من الليل بسبب تدريب فاشل لم نكن قد أعدنا له الإعداد اللازم . وكنت متعباً ومغضباً وأنا أغادر المسرح . وبجأة وجدت قسوى وسط حشد كبير من الناس تجمعوا فى الميدان الواقع أمام المسرح ، وقد أوقد بعضهم ناراً ليستدفئ ،

وجلس البعض على مقاعد صغيرة وضعوها فوق الجليد وهم يبالغون النوم ،
بينما تجمع البعض الآخر في خيام تقيهم البرد والريح . وكان هذا العدد الكبير
من الناس الذى يعد بالآلاف ينتظر مطلع الصباح ، وفتح شباك التذاكر .
وقد تأثرت لذلك تأثراً بالغاً ، ولكن أدرك مغزى ما كان هؤلاء الناس
يعملون ، كان على أن أسأل نفسى : أى حادث كبير وأى مطعم خطير وأى
شخصية جلية القدر ، وأى عبقرى طبقت شهرته الآفاق ، يمكن أن يفرنى
بالانتظار فى المراء وتحت وطأة البرد وأنا أرتعد ، ليلة بعد الأخرى ، ولا سيما
إذا كانت مثل تلك التضحية لن يترتب عليها فوزى بالتذكرة المطلوبة ، بل
مجرد حصولى على بطاقة تتيسر لى حق الوقوف فى الصف على أمل الفوز
بمقعد فى المسرح ؟

• ولم أستطع الإجابة على هذا السؤال ، إذ لم يعنى العنور على واقعة
يمكن أن تدفعنى إلى المخاطرة بصحتى - وربما بجهاى - من أجل تحقيقها .
فصوروا مدى حب أولئك الناس للمسرح إن واجبنا أن نضع ذلك
نصب أعيننا . ياله من شرف عظيم أن يكون فى وسعنا تقديم هذا اللون الرفيع
من السعادة إلى الآلاف من البشر وقد تملكتنى على الفور الرغبة فى أن
أحدد لنفسى هدفاً أسمى تكون طريقة تنفيذه بمثابة خط أسمى للفعل المتصل
فى حياتى كلها ، هدفاً أسمى تتطوى فيه جميع أهدافى الصغرى . .

• وقد يكون ممكن الخطر فى ذلك هو أن نسمح لانتقامنا بالانصراف إلى
مشكلة شخصية صغيرة لفترة أطول مما ينبغى .

وينسأل أحداً : وما الذى يمكن أن يحدث إذن ؟

• ويحييه المدير بقوله : يحدث نفس ما يحدث لطفل يربط ثقلاً فى طرف
• دوارة ويلف الدوارة حول عصا ، فكلما ازداد التفاف الدوارة حول
الضئى نقص طولها وصغرت البائرة التى ترسمها ، حتى يصطلم الثقل بالحصا
فى النهاية : ولكن لنفرض أن طفلاً آخر اعترض بعصاه طريق الثقل فى

أثناء دورانه ، فلاشك أن قوة اندفاع الثقل تجعله يلف حول العصا الثانية
كما يؤدي إلى إفساد لعبة الطفل الأول .

« ونحن — الممثلين — نميل إلى الانحراف بنفس الطريقة ، إذ نصرف
طاقتنا إلى مشاكل لا صلة لها بهدفنا الرئيسى . وذلك بالطبع أمر يتعوى
على خطر ، كما أنه يؤدي إلى هبوط مستوى العمل الذى نقوم به .

- ٧ -

لقد كنت طوال هذه الدروس الأخيرة أشعر بالحيرة والارتباك وأنا
أنصت إلى كل هذا التحليل المنطقي للاشعور أو العقل الباطن . إن الاشعور
هو الإلهام . فكيف يمكن أن نخضعه للعقل ؟ بل لقد كانت صدمتى أشد
حين وجدت نفسى مضطراً إلى تركيب العقل الباطن بإضافة أجزاء وتتف
صغيرة بعضها إلى البعض ، ولذا فقد ذهبت إلى المدير وأفضيت إليه بما كان
يضايرنى من تلك المشكلة .

وهنا سألتى : « ما الذى يملك تظن أن العقل الباطن من اختصاص الإلهام
بقضه وقضيضه ؟ »

ثم استدار فجأة إلى قائيا وقال : « دون أن تتريث لتفكر أعطى اسم
علم فوراً » .

فقال قائيا « سهم » :

فسأله تورسوف « ولماذا اخترت السهم ، ولم تقل المنضدة ، وهى موجودة
أمامك أو المصباح وهو موجود فوق رأسك ، ؟ »

فقال قائيا « لست أدرى » .

فقال تورسوف : « بولا أنا . وبلغ على أن أحداً لا يدرك وعقلك
الباطن وحده هو الذى يعرف السبب فى ظهور ذلك الشيء بالذات فى
مقدمة تفكيرك » .

ثم وجه المدير إلى فانيا سؤالاً جديداً فقال له : فيم تفكر الآن وماذا تحس ؟

وقد ارنج على فانيا وقال : أنا ؟ ثم مر بأصبعه في شعره وهب واقفا فجأة ثم جلس ثانية وهو يحك محصمه فوق ركبتيه ، ثم التقط قصاصة ورق كانت على الأرض وأخذ يطويها ، وكل ذلك استعداداً للإجابة على السؤال وعندئذ أطلق تورسوف ضحكة مرحة وقال :

أريد أن أدرك تقوم بطريقة شعورية بكل حركة صغيرة بدرت منك الآن قبل أن تجيب على سؤالى . إن عقلك الباطن وحده يستطيع أن يفسر لغز قيامك بكل تلك الحركات .

وهنا التفت إلى ثانية وقال : هل لاحظت أن جميع الحركات التي بدرت من فانيا كانت تفتقر إلى الإلهام وإن تكن تشتمل على قدر كبير من اللا شعور ؟ إنك لتجد نفس الشيء إلى حد ما في كل فعل وفي كل رغبة أو مشكلة أو شعور وفي كل فكرة اتصال أو تكيف ، مهما بلغ ذلك كله من البساطة ، فإننا عادة فريون قريبا شديداً من اللا شعور ، ونحن نجده في كل خطوة نخطوها . ولكننا لانستطيع - لسوء الحظ - أن نستغل جميع لحظات اللا شعور هذه لتحقيق أغراضنا ، كما أن عددهم اللحظات يتعنازل عندما نكون في أشد الحاجة إليها . أعنى عندما نكون على خشبة المسرح . وعبثاً نحاولون العثور على شيء منها في مسرحية حسنة الصنعة كثيرة الأصباغ بادية الابتذال ، لأنكم لن تجدوا في مثل تلك المسرحيات شيئاً اللهم إلا تمثيلاً يعتمد على عادات جامدة آلية وشعورية يلتزم بها الممثلون .

فاعترض جريشا قائلاً : ولكن العادات الآلية تكون لاشعورية إلى حد ما . ،

ويجب تورسوف على هذا الاعتراض قائلاً : ونعم ، لكنها لا تكون من

نوع العادات اللاشعورية التي تناقشها الآن . فنحن في حاجة إلى لا شعور إنساني خلاق ، والمكان الذي نبحث فيه قبل غيره عن هذا اللاشعور يجب أن يكون في هدف مثير ، وفي خط الفعل المتصل لهذا الهدف . والاشعور واللاشعور في هذين : الهدف وخط الفعل يتزجان امتزاجاً بارعاً يندق عن الأنفهام ، فمتنما يستغرق الممثل في هدف عميق التأثير استغراقاً تاماً ، لدرجة انصراف الممثل بكل كيانه إلى تحقيق ذلك الهدف ، فإنه يصل إلى تلك الحالة التي نسميها الإلهام وعندما يكون الممثل في تلك الحالة فإن كل ما يفعله تقريباً يكون صادراً عن العقل الباطن ، ولا يكون لديه أى إدراك شعورى للطريقة التي يتحقق بها غرضه .

فأنتم ترون أن هذه الفترات التي يطفئ فيها اللاشعور فترات متناثرة وتحدث من وقت لآخر في جميع مراحل الحياة « والمشكلة التي نواجهها هي التغلب على أى شيء يمكن أن يعوق طريقها ، وتقوية أى عامل من العوامل التي تسهل قيامها بوظيفتها » .

وكان درستا اليوم درساً قصيراً لأن المدير كان عليه أن يشترك في حفلة تمثيلية في المساء .

- ٨ -

قال لنا المدير اليوم وهو يدخل الفصل ليلقي علينا الدرس الأخير : « والأنا فلنلق نظرة عامة شاملة على كل ما قلنا به حتى الآن ..

لا بد أن يكون كل منكم ، بعد عمل استغرق حوالى العام ، قد كون فكرة محددة عن عملية الإبداع أو الخلق المسرحي . فلنحاول أن نقارن بين فكرتكم عن هذه العملية الآن ، والفكرة التي كانت مستقرة في أذهانكم عند مجيئكم إلى هذه المدرسة ..

هل تذكرين يا ماريما بحثك عن «دبوس» الزينة بين طيات هذا الستار ،

لأن استمرارك في الدراسة بمدرستنا كان مطلقا بعثورك عليه؟ هل تذكرين كم بذلت من جهد في تلك المحاولة؟ وكيف كنت تهولين هنا وهناك وتظاهرين بتمثيل اليأس؟ وهل تذكرين سرورك بما كنت تفعلين؟ أم يمكن أن يرضيك ذلك الفط من التمثيل الآن؟.

وفكرت ماريا لحظة ثم أشرق وجهها بابتسامة مرحة، ثم هزت رأسها بطريقة تدل بوضوح على أن ذكرى أساليبها السابقة الساذجة قد أصبحت شيئا مسليا.

وعند ذلك يقول المدير: أرين؟ إنك تضحكين الآن، فلماذا؟ لأنك كنت قد اعتدت التمثيل بشكل عام، محاولة الوصول إلى هدفك بهجوم مباشر، فليس غريبا أن يكون كل ما كنت تحققينه حينذاك هو إعطاء صورة خارجية وعاطلة لمشاعر الشخصية التي كنت تقومين بتصويرها.

والآن أذكرى تجربتك عندما كنت تقومين بتمثيل مشهد الطفل اللقيط ووجدت نفسك تهدين طفلا قد فارق الحياة، ثم خبريني: عندما تقارنين بين مزاجك النفسى أو حالتك الداخلية في ذلك المشهد، وبين مهافتك القديمة فهل تشعرين بالرضا عما فعلته هنا خلال هذه السنة الدراسية؟

واستغرقت ماريا في التفكير، وكان تعبير وجهها يوحى في أول الأمر بالجد، ثم بالاكتئاب، ثم مرت لحظة كانت تبدو في عينيها فطرة تتم عن الفزع، وبعد ذلك هزت رأسها مؤيدة مذهب إليه المدير ..

فقال لها تورتسوف:

إنك لم تعودى تضحكين الآن، فلا شك أن مجرد ذكرى ذلك المشهد أو شكك أن تدفع الدموع إلى عينيك. لماذا؟ لأنك اثبتت في تمثيل ذلك المشهد سيلا مختلفا تمام الاختلاف عما كنت تفعلين من قبل، فلم تحاولى السيطرة على مشاعر جمهورك بطريقة مباشرة، بل غرست البذور وتركته تنمو وتؤتي ثمارها، وبذلك اتجهت قوانين الطبيعة الخلاقة المبدعة.

إلا أنه يتعين عليك أن تعرفي كيف تستحضرين تلك الحالة المؤثرة أو (الدرامية) — إن الوسائل الفنية وحدها لا يسعها أن تغلق الصورة التي يمكنكك الإيمان بها ، والتي تستطيعين ويستطيع جمهورك أن يستسلموا لها استسلاما تاما . وهكذا تدركين الآن أن الإبداع أو الخلق ليس مجرد حيلة فنية ، كما أنها ليسا عرضا عارضا للصورة والانفعالات كما كنت تتصورين .

إن نوع الإبداع الذي تؤمن به هو خلق وميلاد كائن جديد ، هو شخص الممثل بمنزلة بالنور . إنها عملية طبيعية تشبه ميلاد كائن بشري .

«ولذا تتبعكم كل ما يحدث في نفس الممثل خلال الفترة التي يعيشها في دوره أقررتكم بصحة مقارنتي ، فكل صورة درامية وفنية يتم إبداعها على المسرح هي شيء فريد ولا يمكن تكراره ، وذلك كما يحدث في الطبيعة سواء بسواء .»

«وفي التمثيل مرحلة شبيهة بمرحلة تكوين الجنين التي يبدأ بها الخلق البشري وفي عملية الخلق هذه نجد الأب وهو مؤلف المسرحية ، والأم وهي الممثل الذي يعمل بالدور في نفسه ، والابن وهو الدور الوليد .

وهناك المرحلة الأولى التي يتعرف فيها الممثل على دوره بادية ذي بدء ، ثم يصبحان أكثر ألفة ، ثم يختصمان ويصطالحان ثم يتزوجان ، وفي النهاية تحدث عملية الحمل .

ويساعد المخرج في كل هذه المراحل على إتمام العملية ، كما لو كان يقوم بدور الحاطبة أو الشخص الموفق بين القلوب !

وفي هذه الفترة يتأثر الممثلون بأدوارهم ، وهو الأمر الذي يترك آثاره في حياتهم اليومية . ومن المصادفات العجيبة أن فترة الحمل بالدور مساوية على الأقل — للفترة اللازمة لتزوج الجنين البشري ، بل ربما فاقها طولا في كثير من الأحيان . وإذا تناوأت هذه العملية بالتحليل فإنكم ستقتنعون

بأن ثمة قوانين تنظم عمل الطبيعة العضوية ، سواء أكانت الطبيعة تعمل على خلق شخصية بيولوجية جديدة ، أو شخصية فنية جديدة .

ولن تصلوا السيل إلا إذا عجزتم عن فهم تلك الحقيقة ، أو فقدتم ثقتكم بالطبيعة أو حاولتم أن تتكروا مبادئ جديدة ، وقواعد جديدة ، وفنا جديدا ، ذلك أن قوانين الطبيعة ملزمة للجميع دون استثناء ، والويل لمن يفكر في تخليصها .



الفهرس

	مؤلف هذا الكتاب
1 . ب . ح . . . الخ	مقدمة الترجمة
٢	الفصل الأول الامتحان الأول
1٧	الفصل الثاني — عندما يكون التمثيل فنا
٤٢	الفصل الثالث — الفعل — Action الوظائف المختلفة لكلمة « اذا » او « لو »
٦٩	الفصل الرابع — الخيال — طرق تنميته واستثرائه —
٩٠	الفصل الخامس — تركيز الانتباه
11٨	الفصل السادس — استرخاء العضلات — التوتر العضلي وخطره على التمثيل
1٣٧	الفصل السابع الوحدات والاهداف — وجوب تقسيم الدور الى وحدات لكل منها هدف — وجوب تقسيم الرواية الى وحدات لكل منها هدف — وجوب المام الممثل باهداف دوره واهداف الادوار والاخرى — وجوب الملمه بهدف المسرحية الاكبر

١٥٨

الفصل الثامن

الإيمان والاحساس بالصدق
الصدق ودوره في عملية الخلق المسرحي
المبالغة في التزام الصدق تخرج بالممثل الى الرفيف والتصنع
كيف توفق بين الحائتين
خلق جسم الدور وخلق روح انسانية فيه
بعض أخطاء الممثلين في طريقة هذا الخلق

٢٠٣

الفصل التاسع

الذاكرة الانفعالية
اهمية الذاكرة الانفعالية للممثل
الحواس المختلفة وصلتها بالذاكرة الانفعالية
خطر السيطرة على الانفعالات
خطر عدم السيطرة على الانفعالات
توفير الجو المناسب والمزاج النفسى اللائم
صلة هذين بالحركة المسرحية
صلة الذاكرة الانفعالية بعملية الابداع والخلق

٢٤٢

الفصل العاشر

الاتصال الوجدانى بين الممثلين
خطر انقطاع التفاهم بين الممثلين فوق النص
الاتصال بين عقل الممثل ووجدانه
تبادل الأفكار والمشاعر بين الممثلين
طرق تحقيق الاتصال الوجدانى
اختيار احسن الأعضاء التى تحقق هذا الاتصال

٢٨١

الفصل الحادى عشر

التكيف
ما هو وما فائدته وطرقه
كيف يستطيع الممثل التكيف كلما اعيد تمثيل الرواية
الطرق الروائية وغير الروائية للتكيف

٣٠٨

الفصل الثانى عشر

القوى المحركة الداخلية
القوى الابداعية المختلفة
طرق خلقها وتنميتها واستثمارها
المنبهات وطرق استخدامها

٢١٨

الفصل الثالث عشر

خط الفعل المتصل

ما هو وخطر خروج الممثل عليه
الخط الواحد المتكامل من الخطوط الصغرى

٢٢٠

الفصل الرابع عشر

حالة الإبداع الداخلية

يجب على الممثل أن يعبر عن عقله وإرادته ومشاعره لخلق العمل الفنى
الفرق بين الهدف المصطنع والهدف الحقيقى فى عملية الخلق الداخلى،
المكياج الداخلى لروح الممثل أهم من مكياجه الخارجى
طريقة تهيئة هذا المكياج الداخلى

٢٤٣

الفصل الخامس عشر

الهدف الأعلى

يجب أن تهدف الوحدات الصغرى والأهداف الصغرى نحو الهدف
الأعلى للمرحية

يجب أن يكون هدف المرحية راسخا بقوة فى وعى الممثل
الخروج على خط الفعل المتصل خروج على الهدف - خطر ذلك على
الدور وعلى المرحية كلها

الطريق إلى الالهام

٢٥٧

الفصل السادس عشر

عند مشارف العقل الباطن

أهمية اهتمام الممثل إلى منطقة عقله الباطن

طرق ذلك

الأحداث المعارضة وكيف نستفيد منها وإن كانت خارجة على تعليمات
المخرج

الاسترخاء من أهم طرق الوصول إلى مشارف العقل الباطن
احذر أن يطوف انتباهك فى أجواء المسرح لغير سبب
وجوب عدم الخوف من التقلبات النفسية وجوب باستغلالها لمصلحة
الدور

الأهداف الكبرى تتحول كما تتحول الأهداف الصغرى
التناسب طردى بين القوة الخلاقة وقوة جاذبية الهدف الأعلى
الأعداد الداخلى للاهتمام إلى الهدف الأعلى
وجوب قيام كل ممثل مهما كان دوره بدراسة المرحية ثم بدراسة
دوره

كيفية الخلق المسرحى وكيف تصل إلى حد الكمال

Bibliotheca Alexandrina



0351703

دار الھنا للطباعة ت: ۸۱۱۱۲۷